usz Różewicz · Stanis-
Czycz · Jan Huszcza ·
w M. Bartelski · Ed-
Stachura · Jan Nepo-
n Miller Wacław Za-
wadzki

twórczość

MARZEC 1961

twórczość

MARZEC 1961 ROK

3

twórczość

ROK XVII MARZEC 1961 NR 3 (188)

SPIS TREŚCI

Tadeusz Różewicz
ZIELONA RÓŻA EROTYK NAD GOBI
str. 5

Stanisław Czycz
AND
str. 11

Jan Huszcza
ZNOWU O SIERPNIU SPRAWOZDANIE WĘDKARZA
str. 45

Lesław M. Bartelski
SZTUKA ODWAŻNYCH
str. 48

Edward Stachura
PRZYSTĘPUJĘ DO CIEBIE
str. 64

Jan Nepomucen Miller
POEZJA ZNAKOWANIA
str. 70

Wacław Zawadzki
WALERIAN ŁUKASIŃSKI I JEGO PAMIĘTNIK
str. 79

Archiwum

Andrzej Biernacki
LISTY Z WIERSZCHOWNI
str. 89

Książka miesiąca

Henryk Bereza
CZAS WĄTPIENIA I ROZWAGI
str. 96

Wśród książek

METAFIZYKA ZRODZONA Z HISTORII — *Jerzy Kwiatkowski*
str. 101

DALEKIE Z POBLIŻA — *Aleksander Wilkoń*
str. 105

POEZJA JANA BARANOWICZA — *Anna Kamieńska*
str. 108

SZCZIPACZOW — PO POLSKU — *Arnold Słucki*
str. 111

ZYSKI ZDZIECINNIENIA — *Włodzimierz Maciąg*
str. 113

PODRÓŻ BEZ ROMANTYZMU — *Tomasz Burek*
str. 115

ZJAWISKO KAZIMIERZA — *Danuta Danek*
str. 117

W WILNIE I KRZEMIEŃCU — *Stefania Podhorska-Okołów*
str. 119

MADRYT 1942 R. — *Jan Wyka*
str. 123

CSOKOR O POLSKIM WRZEŚNIU — *Jan Koprowski*
str. 125

Na widnokręgu

GORZKI SMAK BRZOZOWYCH LISTKÓW — *Jarosław Iwaszkiewicz*
str. 127

PRZEGLĄD PRASY — *Zdzisław Najder*
str. 128

W LABIRYNCIE — *Zbigniew Bieńkowski*
str. 130

WYMIAR SŁOWA — *Andrzej Kijowski*
str. 136

ROSYJSKIE ZAINTERESOWANIA TOMASZA MANNA — *Józef Dużyk*
str. 140

W OCZACH NIEMCÓW — *Stefan Lichański*
str. 143

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY
str. 146

Noty
str. 163

Korespondencja
str. 167

Książki nadesłane
str. 169

REDAKTOR NACZELNY
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Tadeusz Różewicz

ZIELONA RÓŻA

I

„... róży kwiatek wyszyła zielono..."

Wielkie miasta
rosną
przeludnione
wyludniają się
przypływ
i odpływ
ławice ludzi
tak blisko obok
jedno przy drugim
że widać
z urywków słów
tu i tam
rozrzuconych
można sobie wyobrazić wnętrze
ale w roju
bez matki
zaczynamy żyć coraz samotniej
odległość od człowieka do
rośnie pod neonami
w przeludnionych miastach
ocierając się o siebie do krwi
żyjemy jak na wyspie
zamieszkałej przez nieliczne istoty
zostajemy z garstką najbliższych
ale i oni odchodzą
każde w swoją stronę
biorą ze sobą
odkurzacze kiepskie obrazy
kobiety dzieci
motory lodówki

pewien zasób wiadomości
jakieś resztki estetyki
wiary
coś w rodzaju boga
coś w rodzaju miłości
jeszcze inni
odchodzą do swoich jaskiń
z mięsem w zębach
słabsi zostają
przy barach stolikach
jeszcze inni
opierają się na cieniach idei
ale te cienie są tak przejrzyste
że widać przez nie śmierć
nic
odchodzimy
ociągając się zamknięci
i nikt nie przyznaje się że odchodzi
lepiej nie robić zamieszania
więc wszyscy żyją wiecznie

pamiętacie
byliśmy otwarci
w czasach największego ucisku
cudze cierpienia i cudza radość
łatwo przenikały do naszego wnętrza
wasze życie biegło do mnie
ze wszystkich stron

teraz okrywają nas pancerze
tylko przez pęknięcia
w twarzach
można zobaczyć

II

Jest we mnie
jest coś takiego
nie nie mogę
opisać
coś jest we mnie
coś czego nie było
i rośnie
nie to nie rośnie
podchodzi do gardła nie to nie
podchodzi to jest nieruchome
podchodzi do

to mnie wypełnia
nie wiem dokładnie
dobrze że zapominam
ale co to jest
mów po ludzku
czy to jest miłość
nie to nie jest strach
czy to jest nienawiść
idea tak to jest puste
nie to nie jest idea
to jest już prawie wszędzie
czy to się do ciebie skrada
czy idzie otwarcie
czy to milczy czy jest wymowne
czy to jest daleko krzyczy
o jeszcze jest daleko
tak tak to jest
jeszcze bardzo daleko
prawda powiedz mi
że to jest jeszcze daleko
ale co powiedz
to jest już we mnie
tu i tu
i tam
ale tego nie było we mnie
wiem że nie było
wiem że nie było
a teraz to jest już w tobie
podchodzi ci do gardła
nic nie czujesz
powiedz mi prędko
jakie to jest w tobie
czarne czy białe
niewidome czy słońce
nieme bezbarwne czy woła
nic nie mówisz
powiedz mi że to jest daleko
prawda Nie
mówisz że uciekniesz
nic nie mówisz
powiedz
nie możesz mówić
nie nie boję sie bo nigdy
tego nie widziałem
może się przeniesiemy
na inne miejsce
zobaczysz że wszystko
będzie dobrze Nie

mówisz że nie ma innego
miejsca że nie można się przenieść
nic nie mówisz
mówię że nic jest w nas

1959—1960

EROTYK NAD GOBI

I

Gobi bez drzewa
bez kropli wody
rzeki odrąbane
od źródła i ujścia
koryta rzek
urny pełne popiołu
po żywej wodzie
Gobi bielma soli
dziesięć kilometrów
pod twoimi nóżkami
pod pantofelkami z krokodyla
pod twoją stopą Gobi
jest okrutna czerwona cegła
wyjęta z ognia
gołą dłonią
pani
w szarym kapelusiku
z wilgotnym okiem sarny (oswojonej)
poprawia sobie
wargi i włosy
koloru cynamonu
wiezie swoje młode ciało
do swego
męża który buduje od roku
wśród gadów płazów tygrysów
motyli kolibrów i słoni
fabrykę syntetycznego makaronu
z sztucznego włókna
i czeka
na jej wdzięki
które z szybkością dźwięku
lecą do niego
Lecą usta i oczy

ślad pomadki na filiżance
włosy
w których brzęczy samolot
jak pszczoła w słoneczniku
z czarnym środkiem
wiezie swą piękną skórę

to wszystko
jest teraz zmęczone w szarym
kostiumie
Gobi
jest w dole
dziesięć tysięcy metrów
pod małą nóżką

II

W samolocie leciał wariat
pod opieką żony
dostał pomieszania
zmysłów na tle
tło było piękne
jak Otello
z czarnego jedwabiu

dzieliło ich dziesięć tysięcy kilometrów
ona tu on tam
teraz uśmiechała się
do niego słodko
jak do grzechotki
nagle
pod opuszczonym rogiem czoła
zapłonęło krwawo oko
pomylonego
ja wysiadam
powiedział na wysokości
pięciu kilometrów
lecz ona pokazywała
paluszkiem światełka w dole
i sepleniła
śmiech pomylonego
wypełnił kadłub
samolotu
profesor archeologii
owinął głowę w gazetę
jego kolega łapał

w uchu urojoną muchę
tymczasem człowiek
któremu przewróciło się
w głowie
pił herbatę

1960

Tadeusz Różewicz

Stanisław Czycz

AND

Nie chciałem jechać na ten zlot czy festiwal Zaczynających Pisać i Zapowiadających Się, byłem pewien, że nie pojadę, pomijając już nawet, że jesień, deszcz, wiatr, że przenikliwe zimno i jestem prawie chory, zawsze o tej porze jestem chory, zdychałem zawsze razem ze zdychaniem liści i światła, z zatapianym, smaganym strugami odrętwiającej wody powietrzem; i że dwanaście godzin jazdy w przepełnionym pociągu; pomijając, nawet chwilami nie myśląc o tym, nie chciałem jechać.

Może kilka lub kilkanaście dni przedtem widziałem się z Andem i on może mówił, że pojedzie, że pojedziemy, nie jestem tego pewien, zresztą nasze słowa nie miały już żadnego znaczenia; może mówił, że nie pojedzie.

I wyszedłem z domu i może mógłbym pomyśleć, iż to przypadek, że gdy znalazłem się na dworcu kolejowym (przechodziłem przez dworzec, bez zamiaru zatrzymania się, przechodziłem, poszedłbym dalej — może mógłbym pomyśleć), wjechał ten podmiejski pociąg i wsiadłem do niego, i jechałem do Anda tak jak zawsze, i jak zawsze — przynajmniej od pewnego, już dość długiego czasu, zawsze — niewiele myśląc i nie dbając o to, czy Anda w domu zastanę, nawet zdając sobie sprawę, że jeżeli w drodze spotkam kogoś znajomego, kogoś, kto nie byłby dla mnie zbyt wstrętny a chciałby ze mną rozmawiać, to wcale do Anda nie pójdę; no więc jechałem a potem szedłem, niewiele myśląc o czymkolwiek, a raczej myśląc jednocześnie o wielu różnych sprawach, tak że wszystkie one były niewyraźne, wzajemnie przytłaczane sobą, więc było to prawie myślenie o niczym, i jeżeli była myśl o wyjeździe — oczywiście, myśl, że nie pojadę — to była ona jedną z tych wielu niewyraźnych; chaotycznych, i dopiero gdy byłem blisko domu Anda, uświadomiłem sobie, że idę do niego, aby jechać na ten zjazd, że przecież już w domu, u siebie, ubierając się, musiałem o tym myśleć, przecież te jakieś drobne przygotowania: teksty, szczoteczka do zębów, paczka kondonów

Pomyślałem, że And będzie już ubrany, a w każdym razie, wyprasowane spodnie, czysta koszula, i chyba spytam go, czy wybiera się na wesele, a on, oczywiście, odpowie, że tak, że zaproszono go na wesele, i on bardzo mnie przeprasza, porozmawiamy kiedy indziej, i będę udawał, że chcę odejść, a on powie, żebym poczekał, że wyjedziemy razem, i powie, że w teczce, którą zabiera, ma prezent ślubny — tak myślałem,

i And rzeczywiście był już ubrany i teczka leżała na krześle; ale powiedział: „no, jesteś wreszcie, nie rozbieraj się, zaraz wychodzimy, nie ma czasu, musimy kupić jeszcze bilety".

Szliśmy szybko, prawie nie rozmawiając, najwyżej jakieś słowa o dziwach, że tam będą jakieś dziwy, że może też w pociągu; potem na peronie spotkaliśmy pewnego Młodego Zaczynającego Pisać, którego nie znosiliśmy, i to spotkanie ucieszyło nas trochę: ofiara, którą się będzie można bawić przez całą noc jazdy — ja równocześnie cieszyłem się, że jeżeli mnie już to znudzi, to And będzie nim jeszcze zajęty i będę mógł, jeżeli znajdę jakieś siedzące miejsce, będę się mógł zdrzemnąć, a w każdym razie będę miał spokój; dwanaście godzin sam na sam z Andem, to byłoby bardzo ciężkie, nawet, jeżeli nie byłem zmęczony,

lecz zmęczony musiał być And, bo potem — po jakichś dwu godzinach jazdy — kiedy ten Początkujący uciekł od nas, And milczał, chwilami nawet drzemał stojąc oparty o drzwi przedziału, a jeżeli później mówił coś do mnie, jeżeli mu odpowiadałem, to była to rozmowa dość spokojna, więc, myślę, że był, już nawet bardzo, zmęczony.

Nie wiem, czy również on, lecz ja byłem w tym mieście po raz pierwszy; nie pamiętam, czy był deszcz, lecz już w tym pierwszym dniu — a drugi i trzeci, wszystkie one, były szare, bez jakiegokolwiek śladu słońca — chyba już w tym pierwszym dniu było nam trochę zimno;

w tym dniu załatwialiśmy pewne formalności w komitecie organizacyjnym (żadnej interesującej dziwy, najwyżej jacyś znajomi, również tacy, którzy coś już o nas, czy o jednym z nas, słyszeli, chcieli z nami rozmawiać czy patrzyli na nas z pewnej odległości, tak jak patrzy się na egzotyczne zwierzęta w klatce), następnie formalności w hotelu,

gdzie okazało się, że Hok'n Hol (szczeniakowaty spryciarz, który równie dobrze mógłby się znaleźć na zjeździe zaklinaczy wężów i równie dobrze wypracować sobie, tą swoją hochsztaplerką, opinię najlepszego zaklinacza — nawet gdyby nie zdarzyło mu się nie tylko dotknąć, ale i nigdy nie widzieć żywego węża. Myśmy mu czymś imponowali, a sądził, że nie tylko jemu, i chciał, żeby tamci widzieli go razem z nami, że on, Hok'n Hol, to Anda i mój kumpel, że jest jednym z nas; sądził, że jesteśmy cynikami i popisywał się cynizmem, chciał imponować tym także nam — mówił „my cynicy..."), okazało się, że załatwił już pokój, że będziemy przez te trzy dni mieszkać z nim. And wtedy popatrzył na mnie, uśmiechnął się, ale nie miałem ochoty na tę zabawę, i równocześnie przypuszczałem, że bawienie się tym gówniarzem byłoby męczące a poza tym to nie on miał być tutaj przedmiotem naszej zabawy, to by nie było warte nawet kilkunastuminutowej jazdy tramwajem, a jechaliśmy przez całą noc i część dnia; nie on; tu miało być, liczyliśmy na to, wiele innych, zupełnie niecodziennych, powodów do śmiechu; już sam pomysł imprezy był piękny. I jeszcze to, że ten gówniarz miał przecież przewagę nad nami: bo nie było powodów, on nie miał żadnych podstaw, żeby tam być, a był, i już ten fakt, może przede wszystkim ten fakt — gdyby on, Hok'n Hol, miał taki jak my stosunek do tego wszystkiego — mógł mu w zupełności wystarczyć; to właśnie jego zabawa, gdyby

tam po to przyjechał (w co, teraz już, wątpię. Ale wtedy tak myślałem), jego zabawa mogła być całkowita, niczym nie zmącona; my niestety, mieliśmy podstawę, żeby tam być, i bawiąc się innymi, bawiąc się faktem tej imprezy nie mogliśmy nie mieć świadomości, że przecież jesteśmy jednymi z nich, stanowimy część składową imprezy, jesteśmy członkami tej cyrkowej trupy. A zresztą, nie pamiętam, może i to, nawet może właśnie to, bawiło nas najbardziej.

W każdym razie nie miałem ochoty na bawienie się tym szczeniakiem, a później i And; gdy już byliśmy w tym pokoju i szczeniak rozebrał się do naga, prężył przed lustrem swoje, raczej żałosne, mięśnie, „Apollo, panowie, co?", And powiedział, że jeżeli idzie o kolor, to owszem, że kolor marmuru; „chociaż nawet nie; tasiemiec raczej, cera i skóra tasiemca", dodał po chwili (And miał skórę ciemną, prawie indiańską, zbudowany był świetnie, więc było śmieszne, że szczeniak chce mu swoją, dość marną — a wobec niego, Anda, zupełnie marną — posturą imponować, lecz Anda to nie bawiło i kiedy tamten poszedł się kąpać, powiedział: „dlaczego pierwsze, co tu zobaczyłem, to był nagi tasiemiec, i — pomijając już całą niesmaczność tego — to jest przecież obrażające; tak, przecież to jego stanie tutaj — obok nas ubranych — nago, pokazywanie nam dupy, jest obrazą; dlaczego zaraz na początku musiałem zobaczyć tę białą dupę skurwysyna?"),

a później powiedział (szczeniak, gdy wrócił z łazienki, zaczął coś mówić; byliśmy już przyzwyczajeni do jego pewności siebie, ale to teraz przechodziło wszystko, na co, ostatecznie, mogliśmy być przygotowani, jednocześnie jego radość, jego entuzjazm, i mówił, że spotkał tu dużo kobiet i wybrał już te trzy, że przyprowadzi je tutaj, „zrobimy sobie balecik", i And, kiedy tamten znalazł się blisko niego, nagle odepchnął go i szczeniak podnosząc się powiedział, że on może uderzyć, że może mocno uderzyć i „zapewniam cię, że byłbyś biedny", a And się z tego nie roześmiał, lecz milcząc — podczas gdy Hok'n Hol kierował już tylko do mnie swoje radosne szczebiotanie, a ja od czasu do czasu mechanicznie mu przytakiwałem — usiadł w oknie i kiedy już szczeniak wyszedł, And siedział tam nadal i jeszcze milczał, założył nogę na nogę i nerwowo nią poruszał, to trwało jeszcze pewną chwilę), siedząc w tym oknie powiedział:

„wyjeżdżam. Zdaje się, za dwie godziny mam pociąg", a po chwili: „co ja tu robię, skąd się wziąłem tutaj?"

I mówiłem ja, mówiłem, żeby poczekał, żeby został jeszcze do jutra, ewentualnie jutro pojedziemy razem;

te słowa, jego i moje, były znowu słowami mającymi znaczenie, swoje normalne znaczenie; jakbyśmy nagle odzyskali mowę, zdolność porozumiewania się; i uświadomiłem sobie, że to już było w ciągu tej całej nocy, a nawet wcześniej, już wtedy, gdy przyszedłem do niego i powiedział, że nie mamy czasu, że mamy jeszcze kupić bilety. I trwało to w ciągu tego całego dnia i może jeszcze dnia następnego (And zdecydował się wreszcie, że zostanie), przynajmniej chwilami dnia następnego to jeszcze trwało, może nawet jeszcze w trzecim dniu, nawet później, w ciągu tamtej nocy, może były takie momenty; ale, już wtedy, nie miałem tej pewności — And chyba również — chwilami przecież nie rozumiałem, nie wiedziałem, co znaczą moje własne słowa

Więc ten pierwszy dzień, poza historią ze Szczeniakiem (którego postanowiliśmy już nie wpuścić do pokoju; wieczorem, gdy wrócił, nie otworzyliśmy mu drzwi i już się więcej nie pokazał), był dniem — dla Anda chyba również — zupełnie spokojnym;

wyszliśmy na obiad i wtedy rozstałem się z Andem (wszyscy zjazdowcy mieli załatwione śniadania, obiady i kolacje w jednej z najlepszych restauracji tego miasta, lecz ja byłem na diecie — już dawno, w pewien głupi, sztubacki sposób, zepsułem sobie żołądek; i początkowo konieczność myślenia o tym chorym worze doprowadzała mnie do wściekłości, a myśleć o tym musiałem, bo ból, od którego stawały mi w oczach przysłowiowe świeczki i rzygałem, a to zawsze było dla mnie czymś nieskończenie ohydnym; więc wolałem już myśleć, pamiętać o chorym flaku — Andowi ta moja żołądkowa historia sprawiała z początku wiele radości, później niestety przyzwyczaił się do tego), poszedłem do baru mlecznego, potem wróciłem do hotelu;

z Andem spotkałem się dopiero wieczorem na jakiejś imprezie, może był już trochę pijany, poszliśmy później na kolację, ja znowu rozstałem się z nim przed barem mlecznym, a gdy And wrócił, ja już spałem, a właściwie udawałem, że śpię, bardzo chciałem — to niewątpliwie było zmęczenie — bardzo chciałem spokoju, And, oczywiście, zaraz ściągnął ze mnie kołdrę, powiedział, że teraz, klęcząc w kątach, będziemy śpiewać „w krzyżu cierpienie", że przecież mówiłem mu kiedyś, iż jestem mistrzem cierpienia, mimo iż to właśnie on jest ukrzyżowanym bucem, lecz w porządku, jestem mistrzem cierpienia, on to przyjmuje do wiadomości, godzi się z tym i będę śpiewał swój hymn, on też, będziemy śpiewać nasz hymn; lecz wtedy właśnie nadszedł Szczeniak, zaczął pukać do drzwi; And się rozebrał, mył się nie reagując na pukanie, położył się do łóżka, może coś mamrotał do mnie czy do siebie, lecz po chwili już spał, podczas gdy Szczeniak jeszcze przez pewien czas pukał.

Wtedy, nim zasnąłem, myślałem jeszcze, że to dobrze, że nie mogę chodzić do tej restauracji, dobrze, że będziemy się w ciągu dnia rozstawać. Tak myślałem tej nocy,

ale rano And wyciągnął wódkę, którą przyniósł wracając z kolacji, i piliśmy także w ciągu dnia, tak że przez cały ten czas byłem mniej lub bardziej pijany; a wtedy zapominam o żołądku, o perspektywach bólu i rzygania; więc nie chodziłem już do baru mlecznego; przez te pozostałe dwie doby byliśmy już prawie bez przerwy razem.

Były jakieś przemówienia w tej sali, to było koło południa; a jeszcze wcześniej ta zupełnie nieciekawa dziwa była oburzona sposobem, w jaki próbujemy z nią rozmawiać, może nawet samym faktem, że chcemy z nią rozmawiać; dziwa, na którą And w swoim mieście na pewno by nie spojrzał, nawet ja nie miałbym tam najmniejszej ochoty na rozmowę z tego rodzaju dziwą, ale tutaj, wśród tego tłumu Początkujących Pisać, Pragnących Kobiety, Nastrojonych Na Kobietę (och, my również; Nastrojeni jak tamci; jedni z nich; jak zresztą powiedziałem: członkowie tej samej trupy — tak, duchowo również), tutaj ta gorzej niż przeciętna dziwa mogła uchodzić za

Muzę, za Natchnienie Poetów, Królową Swej Płci, więc chcieliśmy ją wziąć na wódkę, a ona była oburzona, a zaraz potem jeden z Początkujących Pisać i Nastrojonych Na Kobietę mówił, żebyśmy przeprosili Tę Panią, i to już przestawało być nawet śmieszne, więc wyszliśmy z Andem do pobliskiej knajpy i gdy wróciliśmy, były te przemówienia, podczas których rozdano nam ankiety, i pamiętam, że And w rubryce „twoje hobby" napisał: „samoudręczanie się i gra w guziki", a może były dwie jakieś podobne rubryki, może ta druga była „twoje ulubione rozrywki kulturalne", i tutaj And napisał „gra w guziki", trwały te przemówienia i w pewnym momencie zapragnąłem się do tego włączyć, nie żeby coś mówić, ale szminką wymalowałem sobie na dłoniach stygmaty i chciałem wyjść na trybunę, pokazać je Zebranym, ale zatrzymano mnie i musiałem tam siedzieć spokojnie do końca tych przemówień a może jeszcze przy końcu grałem z Andem (siedzieliśmy z tyłu, w rogu sali, więc to nie było jakieś głupie popisywanie się abnegacją czy Bezczelnością, popisywanie się wobec innych) w pokera i And wygrał ode mnie parę złotych.

Po obiedzie, w naszym pokoju hotelowym, robiliśmy próbę śpiewu; „w krzyżu cierpienie" na dwa głosy; potem, gdy uznaliśmy, że śpiewamy już dobrze, graliśmy w pokera, ponieważ żaden z nas nie miał najmniejszej ochoty na grę w pokera;

graliśmy więc w pokera do wieczora a potem poszliśmy do teatru, gdzie Początkujący mieli czytać swoje teksty. I byliśmy już chyba zupełnie trzeźwi, a w teatrze Początkujący — większość ich, o ile nie wszyscy — byli pijani, pijani byli nawet tacy, o których nie można by powiedzieć, że przedtem znali smak wódki, więc And powiedział, że nie powinniśmy się wyłamywać, nie warto tutaj popisywać się indywidualnością, i poszliśmy się napić;

a później leżeliśmy na schodach (właściwie jeden z nas leżał — nie wiem kto — drugi siedział), na schodach teatru i ludzie już zaczynali wychodzić, przyglądali się nam — może myśleli, że to też jest jednym z numerów programu, bo to przecież nie było bardziej niezrozumiałe niż te teksty, których wysłuchiwali, niż ta cała impreza; więc już zaczynali wychodzić z teatru i bardzo nam się przyglądali, a w dodatku było nam zimno; i poszliśmy za innymi Początkującymi na kolację;

Tam zaraz zobaczyliśmy tę Muzę, tę Piękność Zjazdu Początkujących, siedziała w towarzystwie paru Młodych Zapowiadających Się; i znowu mówiliśmy do niej, chcieliśmy ją wziąć do naszego stolika — a więc rzeczywiście musieliśmy być już za bardzo pijani — And chwycił ją za rękę, może pociągnął ją, albo ona, wyrywając rękę, wywróciła szklankę z kawą, i jeden z Siedzących Z Nią poderwał się, powiedział, że któryś z nas chce chyba dostać w mordę, i And — przed którym stał teraz tamten Początkujący Poderwany — odwrócił się do mnie, uśmiechnął się, nawet zaśmiał się głośno — to był krótki, urwany śmiech — tamten Towarzyszący usiadł, trochę się jeszcze rzucał, my jeszcze staliśmy tam chwilę, potem zaczęła grać orkiestra,

poza stolikami był parkiet, dopiero wtedy to zobaczyłem, uświadomiłem sobie, że to nie jest zwyczajna restauracja, lecz nocny lokal, zobaczyłem też parę kobiet, sądziłem dotąd, że jest tylko ta Muza, chociaż nie jestem pewien, że tak sądziłem, tamte musiałem już chyba widzieć wcześniej,

co prawda, były niewiele lepsze, tak mi się wydało, nie lepsze od Muzy (było ich pięć, może sześć, a Początkujących Nastrojowych Na Kobietę chyba około setki), i nie wiem właściwie, dlaczego zaraz wróciliśmy,

ja i And, dlaczego wróciliśmy zaraz do hotelu, skoro przecież nie mogliśmy liczyć na choćby krótką, w jakiś sposób przyjemną, chwilę w tym lokalu,

choć prawda: ten Towarzyszący Który Się Poderwał ciągle jeszcze Rzucał w naszym kierunku Groźne Spojrzenia; także inni byli Oburzeni naszym Zachowaniem Się,

prawda, ale nam już od jakiegoś czasu śmiech nie sprawiał takiej przyjemności, jak dawniej (tak, przesadziłem mówiąc, że przyjechaliśmy tam, aby się pośmiać; przesadziliśmy, bujaliśmy siebie wzajemnie, że idzie nam o to. Lecz chyba to stąd, że trochę za bardzo chcieliśmy zrozumieć, o co nam tam idzie), nie sprawiał nam takiej samej przyjemności, jak dawniej;

myśmy się może już dość naśmiali

— o, bo myśmy się śmiali, ach, jakżeśmy się — wreszcie już bez przerwy — śmiali,

i rzeczywiście, ileż mieliśmy do tego powodów, i było ich więcej i więcej, nieprawdaż, And, coraz więcej, aż już wydawało się niemożliwe, że może być więcej, nawet że w ogóle może jeszcze być

choć, prawda; zdarzało się, że ich na moment nie było, stawały się mniej wyraźne;

pamiętam; jakiś ranek, wstawałem (nie, nie to, byłem sam; bo przecież później już twoja obecność nie była potrzebna, wreszcie śmiałem się już bez ciebie; więc nie to; takie momenty zdarzały się i wtedy, gdy byliśmy razem), pogodny ranek; wstawałem jakiś rześki, rzekłbym, odnowiony, „pięknie — mówiłem sobie — bardzo spokojnie, czysto", „liryzm, smutek, och, jaki smutek, jak miło", byłem dobrej myśli; „jak smutno, dzionek zapowiada się nieźle", „ho ho, nieźle". Gdzie tam. Kupa śmiechu; przez cały dzień; i zasypiałem chichocząc. Tak, bo już to: „dzionek zapowiada się nieźle" i „ho ho", już to było początkiem śmiechu. Właśnie; bo ja wreszcie nawet rozumować nie potrafiłem inaczej (widzisz, And; ja sam; już później twoja obecność nie była do tego potrzebna. — A wtedy przecież też cię nie było; Lidka miała tak zabawnie czerwone oczy i zadawała mi pytania natury, rzekłbym, filozoficznej — gdy ja byłem cały przepełniony śmiechem i walką ze śmiechem)

he he, „człowiek śmiechu", ty może też czytałeś tę książkę; oni tam rzeźbili człowiekowi buzię tak, że już do końca musiał się śmiać. To byli artyści, co? Nasi koledzy. Lecz myśmy ich przeszli. Myśmy trochę przesadzili. Rzeźbiliśmy ten śmiech także sami w sobie. Może niezupełnie zdając sobie z tego sprawę. Owszem; i wzajemnie; lecz przede wszystkim każdy z nas sam w sobie, he he;

nie, ja jestem daleki od niedoceniania twojej w tym roli. To ty zacząłeś to we mnie rzeźbić. Tylko że to było zaraźliwe; uczeń szybko dogonił mistrza. A, oczywiście; tak zwane warunki zewnętrzne, powody, warunki sytua-

cyjne. To miało wielkie znaczenie. Były świetne. Bardzo nam pomagały w pracy;

lecz powtarzam: ty. Powiem nawet, bo w tej chwili myślę o tamtym przedpołudniu i to zdanie jest mi potrzebne: ty mnie tego nauczyłeś (myślałem: „gdybym się roześmiał", „co, gdybym się roześmiał?"),

wtedy to był powód wyraźny, jak najbardziej prawdziwy, a myśmy zawsze je trochę wyolbrzymiali, a widząc teraz znowu wyraźnie tamten, myślę, że i trochę przekrzywiali; tak, wobec tamtego te pozostałe były wyolbrzymione i trochę nawet przekrzywione; ale byliśmy do tego przyzwyczajeni, tak że kiedy wreszcie był ten bez wątpienia prawdziwy, którego nie trzeba było powiększać ani widzieć inaczej, to nie śmiałem się — a chyba powinienem — nie śmiałem się, myślałem tylko, że jednak wybuchnę śmiechem;

zresztą nie tak, i nie tak te słowa, te tutaj i poprzednio, od początku i przez cały czas,

ta sama opowieść to przecież niezupełnie humoreska, nawet chciałbym, aby pewne miejsca brzmiały tragicznie, och, ja tak pragnę tragiczności; a wprawiono we mnie śmiech,

dlaczego cały jestem już tylko chichotem, nic we mnie nie zostało na tragedię, tu pewne miejsca miały brzmieć tragicznie, a nagle słyszę to, niemal jak dowcipy, jak kawały, boki zrywać, śmieszne, o, dowcipnisiu, ha ha o ha ha, a ja przecież nie chciałem, miało być tragicznie; na nic cały wysiłek, wszystkie zabiegi na nic,

no więc, jeżeli nie ma już we mnie miejsca na żaden posępny ton, a ja go pragnę, nie wiem wprawdzie dlaczego, ale bardzo go pragnę, jeżeli nie ma miejsca, to skończę z sobą — pomyślałem kiedyś, postanowiłem — skończę, ja przecież nie chcę żyć bez tragedii, nawet nie mogę („tak, ja już, właściwie, nie żyję, chichotu nie można nazwać życiem, więc ja przerwę tylko ten chichot", rozumowałem, starałem się trzymać tylko tego rozumowania, później, kiedy nasuwające się makabryczne i coraz bardziej makabryczne wizje śmierci — ja ich nie chciałem, wiedziałem już, że mogą wywierać właśnie ten skutek — wywoływały u mnie ataki wesołości, coraz gwałtowniejszej wesołości, starałem się trzymać tamtego rozumowania, ale i ono wykrzywiało mnie całego w chichot, a jeszcze w pierwszej chwili sądziłem, że już sama myśl o śmierci powinna wywołać we mnie ten posępny ton, że już ta myśl sprawi mi pewną rozkosz, a przynajmniej trochę uciszy, trochę powstrzyma we mnie śmiech; co za naiwność; ten czyn powinien być równie szybki, jak myśl, jak ta pierwsza myśl, i równoczesny; może nie zdążyłbym się zorientować, że to nie wzbudza we mnie żadnego tragicznego tonu, może ten śmiech nie zdążyłby mnie ogarnąć), „więc skończę z sobą", he he, im bardziej makabryczne wizje śmierci, tym gwałtowniejsze ataki śmiechu, i już nie mogłem myśleć o tym skończeniu, nie miałem sił, byłem zmęczony, zupełnie rozklekotany śmiechem, wzmagającym i jeszcze wzmagającym się, musiałem odrzucać tę myśl, byłem zmęczony,

jestem zmęczony tym śmiechem;

oni tam rzeźbili człowiekowi buzię, że już śmiał się do końca. I chociaż mnie tu idzie nie tylko o stronę zewnętrzną, to buzię też mam wesołą, wesołek, maska wesołka. Śmiał się do końca

O, And, my moglibyśmy powiedzieć, że śmialiśmy się, że już później śmialiśmy się bez przerwy; że do końca ten śmiech

mógłbyś powiedzieć;

„czy ty w to wierzysz", pytała Lidka, a ja myślałem o tym, że zaraz wybuchnę śmiechem, głośnym śmiechem; ale o nim tylko myślałem, najwyżej chichocząc wewnętrznie. Bo, widzisz, nie wiedziałem, czy wypada śmiać się głośno, nie byliśmy przecież sami, oprócz mnie i ciebie byli, przeważnie nie znani mi, ludzie; czy wypada,

ale skoro mnie nauczyłeś,

i śmiałeś się sam, byłem tam tego pewien, ta twoja twarz trochę unieruchomiona była śmiechem i chciałem ci w tym towarzyszyć; mimo iż wydawało mi się, że śmiejesz się głównie ze mnie — z siebie też, z tamtej, wtedy, twojej sytuacji, bo przecież powiedziałeś, że nauczyłeś się i tego —

ale ze mnie; jeżeli to nie było śmiechem tylko ze mnie; jeżeli nadal to wszystko nie jest śmiechem ze mnie,

miałem w kieszeni guziki do gry, Lidka mówiła: „powiedz, no powiedz", a gdybym się roześmiał (myślałem), gdybym teraz — nie, nie myśl o śmiechu, nie wypada, wytrzymaj, musisz wytrzymać — a gdybym — nie, nie teraz, myśl o swojej minie; ona, ta kobieta, patrzy na ciebie — a gdybym się roześmiał — patrzy na ciebie: „powiedz, czy ty w to wierzysz"; a gdybym teraz — wytrzymaj, musisz wytrzymać, myśl o swojej twarzy, o minie, oni tu patrzą na ciebie — a gdybym się roześmiał — myśl o minie, o wyrazie twarzy, trzeba by jakiś smutek, nie, nie smutek, największe przygnębienie, wyraz osłupienia — a gdybym się jednak — pomyśl, co jej powiesz, coś mądrego czy stosownego, ręce, ułożenie rąk, twarz, pomyśl też o całej głowie, może trzeba by pochylić głowę, czy przypadkiem nie masz rozpiętego rozporka; a może nie, a może właśnie wyciągnąć na wierzch genitalia, co? Wyobrażasz sobie reakcję tych ludzi? Co by się stało z tragizmem, którym się teraz upajają? — nie, nie myśl o tym — lecz jak wyglądają, jak się zachowują właśnie te rzeczy, jak one uczestniczą w tej podniosłej chwili

widzisz, ci tutaj ludzie, twarze co najmniej zmartwione; twarze, a inne ich miejsca — nie, nie myśl o tym — ale przecież tak, ktoś mówi o obiedzie; flaki nie tylko nie uczestniczą, ale nawet, jeśli tak można powiedzieć, gwiżdżą na to wszystko, słyszę to niemal jak śmiech i nikt się nie obraża — nie, nie myśl — a może; flaki się przecież nie krępują, a dlaczegóż ja, ja, który, jeżeli już nie próbuję być lepszym od czegoś takiego jak flak, to dlaczegóż od razu mam być gorszym — nie, nie myśl — a gdybym teraz go kopnął, gdybym kopnął Anda, co? — Lidka jest przed tobą, patrz na jej twarz, nie możesz widzieć nic więcej — a jeżeli jednak wybuchnę śmiechem — jest blisko, odpowiedz jej, ona znowu pyta: „czy ty w to wierzysz?"

o ile to nie jest śmiech ze mnie —

Kiedy wróciliśmy do hotelu, And zaraz zaczął tasować karty, graliśmy w pokera a potem w oko, lecz wydało mi się, że będę rzygał, i wyszedłem

do ustępu; jednak nie rzygałem; stojąc przez chwilę schylony nad muszlą zastanawiałem się, czy mogę tam jeszcze pozostać, trochę się tam przespać, „nie, nie można, And zaraz by tu przyszedł; pomyśli, że uciekłem przed nim, i przyjdzie uśmiechnięty", że uciekłem przed nim do ustępu, jego radość, że wreszcie nie wytrzymałem i że on to odkrywa; nie, nie miałem zamiaru sprawiać mu tej przyjemności;

ucieszyło mnie, że gdy wróciłem, on się rozbierał; usiadłem na łóżku, udawałem, że chcę zdjąć buty i że nie mogę ich rozsznurować; czekałem, aż And będzie już w łóżku (a on, rozbierając się, mówił, że właściwie szkoda, iż któryś z nas nie dostał w mordę od tamtego Towarzyszącego Muzie, Poderwanego, bo to byłoby piękne męczyć się całonocną jazdą i tym wszystkim tutaj po to tylko, aby dostać w mordę, i że gdyby ktoś z nas rzeczywiście dostał, to mógłby już spokojnie wracać do domu, już by miał załatwione to, po co tu przyjechał; a później powiedział, że może nie, że lepiej jest tak, to jest piękniejsze, przyjechać tak zupełnie po nic; dostać w mordę, to by już coś było), czekałem, aż będzie już w łóżku, i podejdę wtedy do stołu, usiądę, powiem: no, chodź, gramy,

jednocześnie bałem się, że on też udaje, że on też czeka z tym, aż się położę, „otóż nie; jeżeli już nie mogę go tym zaskoczyć, to przynajmniej nie dam mu się wyprzedzić", myślałem; „udaje", powtarzałem sobie, gdy on już spał; „czeka, aż się rozbiorę", myślałem jeszcze drzemiąc i później, gdy zdjąłem już buty; i jeszcze leżąc w ubraniu, zasypiając: „tak; ale nie dam się wyprzedzić", „zaraz wstanę, wezmę karty"

Zbudziłem się około południa — a jeszcze w nocy zrywałem się parę razy i myślałem o kartach — więc zbudziłem się i ze zdziwieniem spostrzegłem, że Anda nie ma, przez chwilę jeszcze leżałem a potem zajrzałem pod łóżko i do szafy, nie, nie było go; zapaliłem papierosa, niewiele się już zresztą zastanawiając nad faktem nieobecności Anda, potem z powrotem położyłem się,

tak, on zaraz wrócił; musiał wstać niewiele wcześniej przede mną i wyszedł tylko po wódkę,

gdyśmy szli na obiad, pomyślałem, że on chyba coś jadł, bo wydawało mi się, że tylko ja jestem trochę pijany, a później, po powrocie (w czasie obiadu siedzieliśmy przy stoliku sami, nikt się do nas nie przyczepiał, my również do nikogo), myślałem, że to on jest pijany, pijany bardziej niż ja; ponieważ to nie on, lecz ja powiedziałem, że będziemy śpiewać „w krzyżu cierpienie",

klęcząc w kątach śpiewaliśmy na dwa głosy, potem graliśmy w pokera, a potem znowu śpiew i znowu poker; robiliśmy to z zapałem; ja chciałem, aby And był przekonany, że mnie to bardzo bawi, żeby nie miał co do tego żadnej wątpliwości, powiedziałem nawet, że ponieważ ten dzień zaczął się dla nas dość późno, to teraz musimy to nadrobić, nie możemy nic stracić, fakt, że jesteśmy tutaj, na tej imprezie, i że jesteśmy razem, my obaj, a także z tamtymi Początkującymi, ten fakt musi być wykorzystany i jeżeli później tam, na kolacji, nie będzie dość miło, to mamy jeszcze ten pokój w hotelu i karty, kupimy jeszcze wódkę, możemy przez całą noc grać w pokera

i śpiewać — mówiłem myśląc: „żeby mi wierzył, żeby tylko wierzył w mój zapał"; powtarzałem to sobie i wtedy, w nocy, gdy już wróciliśmy z tamtego lokalu i znowu zaczęliśmy grać;

— Lecz była jeszcze, w tym trzecim, naszym ostatnim tam dniu chwila łagodna; tak, łagodna, bardzo spokojna;

zbliżał się już wieczór i kontynuowaliśmy grę w karty i śpiewy i And może rzeczywiście uwierzył, że mnie to bawi, bo w pewnym momencie przypomniał, że przecież mamy bilety do teatru, a bilety dostali wszyscy Początkujący, więc i my powinniśmy tam iść i grzecznie spędzić te dwie godziny w teatrze,

wyszliśmy więc, ale po zejściu na dół zorientowaliśmy się, że mamy jeszcze trochę czasu i postanowiliśmy poczekać tam na dole, w kawiarni czy restauracji naszego hotelu;

stoliki były prawie puste, i chyba nie było tam żadnej kobiety, w każdym razie nic, co mogłoby zwracać naszą uwagę, może drażnić; wypiliśmy oranżadę a potem zamówiliśmy kawę i po chwili zaczęła grać orkiestra, niezbyt głośno; były jakieś stare walce i tanga, i z początku jeszcze coś mówiliśmy, ta rozmowa niewiele różniła się od rozmów poprzednich, ale słowa teraz już bez uśmiechów, więc chyba miały znaczenie; słowa, poszczególne zdania, bo cała treść rozmowy nie była może ważna, nie pamiętam jej, ale myślę, że nie była ważna; więc tylko to, że słowa miały znaczenie, swój normalny sens; a potem And przestał mówić, zrobił tylko minę idioty, a raczej maskę (tak, ta maska — oczy w słup, rozwarte usta — zapomniałem o niej powiedzieć wcześniej, chyba dlatego, że ona była już dla mnie czymś normalnym, i właściwie już później, myśląc o Andzie, zawsze widziałem go z tą maską; była czymś normalnym; robił ją i dawniej, lecz nie tak często, jak ostatnio; czasem zaraz jak do niego przyszedłem czy spotkałem się z nim gdzieś na ulicy i nim jeszcze zacząłem coś mówić; twierdził, że to jest jego nastawienie się na odbiór, że tylko poprzez taką maskę — a powiedziałem mu już dawno, zaraz na początku, że to maska idioty, a on, że oczywiście, wie, że maska idioty i właśnie dlatego ją robi — tylko taką maską może odbierać moje słowa; a także — jak dodawał czasem — chodzi mu o zgranie jego twarzy z moją, czasem też mówił: „zazdroszczę ci tej twojej buzi, masz w niej stale to, czego robienie mnie kosztuje tyle wysiłku; tak, masz to bez wysiłku, zupełnie za darmo, bez myślenia o tym"; „co za wspaniały wyraz odczuwania świata, równocześnie wyraz sposobu, w jaki pragniesz uczestniczyć, i uczestniczysz, w sprawach świata; tak, buzia obrazująca rodzaj twojej, w tym wszystkim, hm, aktywności". Ale w słowach tych było nie tylko szyderstwo; i on później tę maskę robił nie tylko dla mnie; jakaś nasza rozmowa: i And także swoje własne zdania, ich sens, ilustrował tym debilicznym otwarciem ust i jakby osłupiałym spojrzeniem; i również jakieś swoje myśli (swoją drogą, moje również; siedziałem czesem milcząc, a on tę swoją wykrzywioną twarz zbliżał do mojej, towarzyszył nią moim — godnym właśnie takiego, jak sądził i dawał mi do zrozumienia, towarzystwa — moim myślom), więc swoje myśli, i myśli nie tylko o mnie — a mówił, że o mnie nie potrafi myśleć bez tej miny — myśli, których już w końcu, jak zapewne uważał, większość wymagała tej właśnie ilustracji.

podejrzewam, że nawet gdy był sam, robił tę maskę, ten wyraz sensu pewnych swoich rozważań)

więc tam, w tej restauracji, zrobił tę swoją maskę i nie wiem, czy ona była reakcją na jakieś moje słowa, czy też chciał mi nią dać do zrozumienia, co ądzi o moim milczeniu, albo czy była ilustracją jego własnego zamyślenia;

stare walce i tanga, żadnych głośnych rozmów, tych parę osób przy stolikach zachowywało się bardzo spokojnie, muzyka jakby trochę stłumiona,

jakieś łagodne oddalanie, oddalanie się jeszcze,

nie, nie w marzenia; przecież już nie wiedziałem, o czym marzyć; przecież bywały czasami, przedtem, bywały podobne chwile: uciszony wieczór, i siedzę w moim pokoju, jakaś spokojna muzyka z radia, i nie jestem za bardzo męczony, i cofnęło się wszystko, co jeszcze przed chwilą mogło we mnie być, co może dręczyło, zapalam papierosa myśląc: „teraz; ta pora, ten nastrój; można marzyć, poddać się, iść za tą muzyką", no tak, ale dokąd? Nie wiedziałem już, dokąd mam za tą muzyką iść, o czym marzyć. I właściwie przez cały czas, gdy ona trwała i trwał ten nastrój, zastanawiałem się, co by mogło być najprzyjemniejsze, o czym należałoby sobie pomarzyć. Tak, przecież bywały takie chwile i przedtem (przedtem, ale nie za bardzo dawno; bo dawniej jednak marzyłem — och i jak bardzo — miałem tę zdolność)

zatem teraz to nie były marzenia; były to raczej przypominania sobie ich: ych, jak mi się jednak wydaje, bardzo już dawnych. I nie tylko marzeń:

oto ten letni wieczór, a później już noc, orkiestra na podwyższeniu z dek i beczek od piwa, drzewa parku, drzewa wokół tego boiska koszykówki, na którym jest teraz dużo tańczących par, liście drzew oświetlonych od ołu są złote, a tamte wysoko, na tle ciemnego nieba, rysują się zupełnie zarno, jestem trochę pijany, i nie myślę o tym, że jestem uczniem, że nie wolno mi chodzić na publiczne zabawy, pijany, i potem już nie widzę liści ni drzew, potem, gdy tańczę z tą dziewczyną, z tą kobietą, ona jest ode mnie starsza, zresztą widzę ją po raz pierwszy; i po raz pierwszy jakaś kobieta jest tak bardzo blisko i mimo że jestem pijany — a gdyby nie to, nie śmiałbym chyba do niej podejść — mimo że jestem pijany, trochę mi trzy ręka obejmująca ją, ręka czująca ciepło jej pleców, i ta druga, lewa, palce zaciskające się nieśmiało na jej trochę chłodnej, wilgotnej dłoni, i lekki ciężar jej ręki, i zapach potu, zmieszany z zapachem perfum, i szminka na jej wargach, szminka, która jest wtedy dla mnie czymś równie kobiecym, jak piersi, jak długie włosy; i ona, ta kobieta, jest tutaj, jest przy mnie

dotykam jej, i ona ten czas, tę chwilę, w której trwa taniec, oddaje mnie, tylko mnie, cała jest w tej chwili dla mnie; i nie wiem, jaka ona jest, jak wygląda, może nigdy nie będę tego wiedział, ale wtedy jest dla mnie piękna, jest najpiękniejsza, nie patrzę na nią, widzę tylko długie cienie od nóg tańczących — i jeszcze, chwila, moment, który przechyla to wszystko w jakąś niepojętą, pachnącą kobiecym potem, wypełnioną wilgotnymi dotykami

barwą szminki stronę;

oto już jesienią znajduję w głębi lasu polanę jeszcze pełną poziomek

myślę o dziewczynie, którą uważam za moją — a której nawet nie pocałowałem, która chyba nie wie, że tak o niej myślę — chcę tam z nią przyjść, nie zrywam żadnej poziomki, zostawiam je dla niej, chcę z nią tam przyjść, ona najpierw nie ma, jak mówi, czasu, i przez pewien czas chodzę tam na

tę polanę sprawdzać, czy ktoś nie zerwał poziomek, a potem ona już poznaje, w pociągu, tego chłopca i już nie chodzę do lasu; lecz jeszcze dość długo myślę o tych poziomkach, że może jeszcze są, jeszcze nie opadły;

oto ta dziwa, nawet nie kurwa, a może wolałbym, aby to była kurwa, już chyba wtedy zaczynałem lubić coś zdecydowanego; zresztą wtedy nie myślę o tym, wtedy nie istnieje nic poza nią, poza tym, co ma nastąpić; jest noc, czekam na nią, wiem, że przyjdzie i że przyjdzie właśnie w tym celu, że to zaraz nastąpi; i ta chwila, kiedy jej, tej dziwy, jeszcze nie ma, i później, gdy już ją widzę, gdy zbliża się do mnie; ta chwila, ta fala, wzbierająca i wzbierająca znowu, fala upału i chłodu. A potem leżę obok tej, zupełnie mi obcej, i jak widzę nagle, szpetnej dziwy, i jest mi jakoś źle, i nie wiem, jak odejść, co powiedzieć, chcę być sam, jak najszybciej sam, i gdy ona ciągle mnie jeszcze całuje, jest nagle mgnienie myśli o uduszeniu jej, rozglądam się nawet, czy jesteśmy dość daleko od domów, czy ktoś mógłby usłyszeć, gdyby ona zdążyła krzyknąć;

ten upalny sierpień, prawie wszystkie jego wieczory, wieczory często przeciągające się w noc, chodzimy do lasu, aby się bawić w pazia i królową — podczas jednej z zabaw zobaczyłem ją pijaną i jeszcze domagającą się wódki, więc pomyślałem, że ma ochotę nie tylko na wódkę — a potem przez cały miesiąc chodziliśmy do lasu bawić się najwyżej w pazia i królową, mogłem ją, najwyżej, pocałować; miałem co najmniej osiemnaście lat, ona chyba również (co prawda ona już zdrowo korzystała z darów swojej i przeciwnej płci, a ja, ja byłem może prawiczkiem, a na pewno — o ile nawet noc z tą niezupełną kurwą naprawdę była wcześniej, bo dokładnie nie pamiętam — na pewno półprawiczkiem; więc ona, jak się później dowiedziałem, znała już dobrze smak tych owoców i najwidoczniej zapragnęła wreszcie zabawy innego rodzaju, a ja — co najmniej osiemnaście lat — ja naprawdę to przeżywałem; paź i królowa, to mi się wydawało takie piękne, było takie słodkie; tak, i nawet, mimo wszystko, coś z tego pozostało jeszcze we mnie, mimo wszystko, nie mogłem nigdy wspominać tego bez pewnego rodzaju rozrzewnienia), upalne wieczory i noce tamtego sierpnia;

pomyślałem, nie podnosząc jeszcze oczu, pomyślałem, że And teraz powinien mieć maskę idioty, że jeżeli robi ją tutaj tylko dla mnie, to powinien ją mieć, może w tej chwili szczególnie; lecz nie: miał oczy przymknięte, głowę wspartą na ręce, trochę tak, jakby drzemał,

orkiestra znowu grała jakieś tango —

może to samo, to samo lub bardzo podobne tango; ale słyszę go wtedy z oddalenia, nie jestem już tam, w parku, tam, gdzie usiłowałem znaleźć jakąkolwiek dziwę, nawet zupełnie brzydką dziwę; to jest zabawa pierwszomajowa, plątałem się tam parę godzin, chciałem wreszcie przynajmniej zatańczyć z kimś, przynajmniej raz zatańczyć, a później, już chyba po północy, kiedy ta zabawa trwa w dalszym ciągu, leżę w nie ostygłym jeszcze kurzu tej prawie polnej drogi i odległa muzyka otwiera w powietrzu przestrzeń, w którą przecież musi wejść ta — ze wszystkich moich zasypiań, wszystkich marzeń — dziewczyna, myślę, że zaraz wejdzie, że przecież teraz, właśnie teraz, wszystko jest czekaniem, jest najwyższym wytężeniem w jej pojawienie się; może w pierwszej chwili nie rozpoznam koloru jej włosów, ona będzie stała lub szła bardzo powoli, z początku trochę niewyraźna,

nawet prawie niematerialna w tej rozjaśnionej już trochę nocy; i myślę, że będę wiedział, kiedy ona już będzie, że, leżąc dalej na wznak, będę wiedział, nawet jeżeli ona nie stanie tuż przede mną;

chwila łagodna; mija już może godzina i minął już czas, gdy jeszcze mogliśmy iść do teatru, a wtedy, gdy nadszedł, gdy należało już wyjść, And nadal siedział nieruchomo, „może śpi", pomyślałem, cieszyłem się, że zasnął, że nie pójdziemy, że ta chwila będzie trwać jeszcze;

trwa jeszcze, „jest mi dobrze", myślę, może And się poruszył, powiedział coś, teraz znowu siedzi nieruchomo, głowa wsparta na ręce, spuszczone powieki, może powiedział właśnie to, powiedział: „dobrze", jestem pewien, że słyszałem to słowo,

„dobrze", a więc zaraz pójdziemy, nawet chcę wstać, wiem, że muszę wstać, „zaraz wstanę", myślę, nie chcę, żeby And mnie ubiegł, nieomal widzę, jak stoi przede mną, gdy ja siedzę, śmieje się ciągnąc mnie za rękaw; nie, nie chcę, to właśnie ja szarpnę go za tę rękę, może uderzy głową o stolik; „zaraz wstanę", myślę, powtarzam to sobie,

orkiestra przestała grać i And wstaje, i ogarnia mnie wściekłość, że on, że mnie ubiegł, jestem taki zły, że chyba kopnę go, jeżeli mnie dotknie; ale on, nie patrząc nawet na mnie, wychodzi od razu do szatni, „niech więc idzie, ja tu zostaję", myślę, jednocześnie wiem przecież, że zaraz za nim pójdę;

tymczasem on wraca, wyszedł tylko po papierosy; powiedział coś do mnie, odpowiedziałem chyba „tak" lub „w porządku", może jeszcze coś, prawie nie myśląc o tym, co mówię, potem paliliśmy milcząc, orkiestra po chwili będzie już znowu grać;

ta historyjka z poziomkami — myślałem, przypominam sobie — była jeszcze przed bombą, przed pistoletem

(och, te zabawki, jakże mi ich żal; pistolet był duży, ciężki, strzelałem nisko, „kule nie powinny iść za wysoko", powtarzałem, lubiłem sobie to powtarzać, nocny las musiał odbrzmiewać echem, nie słyszałem, po każdym strzale dzwoniło mi w uszach, echo jednak — myślałem — niesie się chyba daleko, ktoś może się tymi strzałami zainteresować, niech więc przyjdzie, niech przyjdą, nadsłuchiwałem, starałem się, poprzez to dzwonienie, usłyszeć zbliżające się kroki, gorąca fala podchodziła do skroni i oczu, zaciskałem ręce na kolbie, wytężałem również wzrok, „niech więc przyjdą, przecież na to czekam", tego rodzaju patosem próbowałem dodać sobie odwagi, bo, oparty o gruby pień buka, trochę jednak drżałem na myśl, że naprawdę usłyszę jakieś kroki. — Bombę zobaczyłem nagle — jakieś letnie popołudnie — tak nagle i tak zupełnie z bliska, iż odniosłem wrażenie — las tam był dość rzadki, powinienem więc zobaczyć ją wcześniej — wrażenie, że ona tam spadła w momencie, gdy ją zobaczyłem, wryła się w ziemię parę metrów przede mną, że zaraz wybuchnie; ta groza była czymś odrętwiającym i równocześnie rozbłyskującym mnie, i uderzyła we mnie zogromniała, zwyraźniała ziemia, i jej powietrze, powietrze jakby nagle ożywione, pulsujące w rozjaśnieniach i przygasaniach; to było najwspanialsze z osłupień, i próbowałem je później powtórzyć, chodziłem tam, do tego miejsca, i czasami istotnie udawało mi się uzyskać wrażenie powrotu, tego momentu, który wydawał mi się piękniejszy od najbardziej nawet idiotycznych marzeń

dzieciństwa; pewnego dnia jednak znalazłem bombę przewróconą, podniosłem ją, z powrotem ustawiłem pionowo, a za parę dni była przewrócona znowu, to trwało długo, i mógłbym więc powiedzieć, że parę lat mojej młodości — tak, bo to mnie wtedy wypełniało, stanowiło jakieś moje życie wewnętrzne — zeszło mi na podnoszeniu bomby, którą mi stale ktoś przewracał)

tak, ta historyjka z poziomkami — przypomniałem sobie — była jeszcze przedtem, a paź i królowa to już jest w tym czasie, więc gdy ona, ta królowa, wyjechała i nie miałem jej już zobaczyć, mogłem, bez specjalnego bólu, wrócić do stawiania tej, stale przewracanej mi, bomby,

tak jak mógłbym, po całej tej zabawie z wierszami, kiedy ona była już załatwiona, mógłym, zamierzałem, wrócić,

tylko że równocześnie był And, a to wcale nie było jeszcze skończone, więc należało przeczekać jeszcze to; a z tym było już inaczej niż z tamtymi (np. paź i królowa; a i innymi, podobnymi) sprawami — podczas których, gdy one trwały, nie myślałem o bombie; ale kończyły się; i cieszyłem się, że jest jeszcze coś, do czego mogę wrócić, że coś zostało; niewiele; ale wiedziałem już, że nie można chcieć zbyt wiele, że jeżeli jest, jest cokolwiek (he he; w tej chwili — i nie tam, w tej restauracji, lecz tutaj, przy tych słowach — znowu wybucha we mnie, wzbierający przez cały czas, ale chwilami przyczajony, chichoczący prawie niedostrzegalnie, wybucha, ogarnia mnie teraz całego, śmiech), że jeżeli jest cokolwiek, trzeba sobie powtarzać: „wystarczy", „to mi wystarczy" (he he, o, dowcipnisiu, o, bodaj cię, ooo, he he) —

więc z tym (z Andem) było inaczej; czekałem, aż się skończy, chciałem, aby się skończyło, przebywając z nim, często myślałem o bombie, o rdzewiejącym pistolecie, chciałem tam wrócić, nieomal tęskniłem, a wreszcie zaczynałem już chodzić do lasu, pistolet był znowy wyczyszczony, i pionowo stała bomba, z pewnej odległości podobna do pnia wysoko ściętego drzewa, „nie pojadę już do Anda". mówiłem, „zostanę tutaj"; a jednak jechałem, „tylko, żeby sprawdzić", powtarzałem sobie, „kończy się", myślałem rozmawiając z Andem, „już prawie skończone", „wrócę", „już nie ma najmniejszego sensu z nim się spotykać"; nie wiem, może bym naprawdę wrócił; ale wreszcie był ten dzień (głęboki lej w miejscu bomby, strzaskana sosna, „za mocno ją przewrócił — skurwysyn — żebym przynajmniej to widział — żebym wtedy był blisko — obecny przy swojej śmierci — bo to jest grób — nie jego, nie tego skurwysyna — mój — a ja jestem poza nim, poza swoim grobem — jak gdybym przeżył swoją śmierć — daleko od niej — jak gdybym musiał teraz żyć już poza swoją śmiercią — tak, wszystko — to było wszystko — pozostał jeszcze pistolet i gdybym nie był tchórzem — gdybym nie był tchórzem"; oczywiście, to były myśli patetyczne, uległem trochę nastrojowi, trochę wściekłości, rozpaczy nieomal, rozpaczy bardzo histerycznej; patos, histeria — lubiłem takie stany), był wreszcie ten dzień, i już nie bardzo zależało mi na skończeniu z Andem. Nie chodziłem już do lasu, pistolet leżał gdzieś w lisiej norze, owinięty szmatami, w których już od dawna nie było śladu oliwy. Lecz jeszcze czasem wracałem tam myślami; czasem wrażenie, jakbym szedł po tłumiących kroki sosnowych igłach, jakbym czuł w dłoni ciężar pistoletu, i bomba, jak zawsze, była widoczna z daleka. I szedłem tam także teraz, już prawie nie słysząc orkiestry, nie widząc Anda, może nawet nie myśląc, nie

zdając sobie sprawy, że jest tutaj, że siedzi obok; byłem tam, szedłem; to letnie późne popołudnie jest jeszcze upalne i mimo że zdjąłem koszulę, pocę się, idę szybko, tę bombę przewracają mi już prawie codziennie i śpieszę się, kilkadziesiąt metrów przed miejscem bomby mam schowany pistolet, wezmę go jak zawsze, może zmienię jeszcze naboje, będę już wtedy prawie biegł, „szybko, jeszcze szybciej", „może zdążę, może wreszcie dzisiaj zdążę"

— Idziemy.

— Tak — powiedziałem wstając. — Idziemy.

Na ulicy And powiedział: „marzyło się, co?" Odparłem, że nie, że spałem.

— Spałeś? A co ci się śniło?

— Krótkie spodenki.

— I harcerska chustka.

— Może i chustka. Słuchaj, ja nie pytam, co tobie się śniło.

— Bo ja nie spałem. Ale ty... poczekaj; spałeś będąc w moim towarzystwie. Ja jestem już dla ciebie tak mało interesujący, że śpisz przy mnie.

— Jesteś mało interesujący.

Zatrzymał się. Stanąłem również.

— Jestem gówno. Można już przy mnie spać, co?

Ziewnąłem; udałem, że ziewam.

— Gówno?

— Chce mi się spać — odpowiedziałem

otwarł usta (a tamto wszystko mówił z tym swoim dość zwyczajnym — a jak mi się czasami wydawało, jakimś diablim — uśmiechem; ja uśmiechałem się również), otwarł usta, oczu nie widziałem, lecz wiem, jakie były; pochylił się do mnie, prawie dotykał mej twarzy; ta, znana mi przecież, maska; ale nagle odwróciłem się; ta krótka, jedna z bocznych, ulica była pusta. — Lecz po chwili jednak mój głos mógł być, był chyba, zupełnie spokojny:

— Chodźmy, bo spóźnimy się na kolację.

W tym lokalu już tańczono i zaraz ktoś nas poczęstował wódką, piliśmy jeszcze później (a wolałbym tego nie mówić, lecz wiem, że teraz jestem skłonny do przesady, chętnie powiedziałbym, że to była najpiękniejsza z dziewczyn, jakie kiedykolwiek widziałem, jednocześnie naprawdę tak myślę, więc należy raczej powiedzieć, że byłem pijany, widziałem ją niewyraźnie; tym bardziej że przecież nie zapamiętałem rysów jej twarzy; podobnie, jak zatarta jest we mnie trochę ta część nocy do chwili, gdy And stanął przede mną, gdy spytał: „jest ci dobrze?") i nie pamiętam momentu, gdy tę dziewczynę zobaczyłem, nie wiem, w jaki sposób znalazłem się obok niej; tańczyliśmy, a później siedziała przy mnie

wydaje mi się, że ona była siostrą któregoś z tamtejszych Młodych Początkujących, może on chciał ze mną porozmawiać, równocześnie może jej coś o mnie powiedział, chyba coś, co ją zainteresowało (he he — znowu, dlaczegóż znowu?), coś, co ją zainteresowało, bo przecież już później, przez cały czas, była tylko ze mną (a może to była właśnie tamta Muza? Nie, przecież nie byłem zupełnie nieprzytomny. Zresztą Muza była na mnie obrażona. Tak, ale jeśli ona była zalana i jeżeli nie poznała mnie i jeżeli i ja jej — w takim samym jak mój, pijanym widzie — wydałem się nagle Apollem? Nie, na

pewno nie Muza, nie dopuszczajmy tej myśli. A jeżeli jednak? Nie dopuszczajmy), była tylko ze mną, a ciągle ktoś prosił ją do tańca, pamiętam, że prosił ją też jeden ze Znanych Starszych Piszących — bo byli tam i tacy; gdy odszedł, powiedziałem jej, kto to jest, okazało się, że ona wie, po chwili powiedziała, trochę, jak mi się wydaje, nieśmiało, że będzie tańczyć tylko ze mną, i byłem bliski uklęknięcia przed nią; prawie zapomniałem o Andzie, widziałem go tańczącego z jakąś jasną blondynką; później zupełnie nie myślałem o nim, wszystko nagle jakby cofnęło się i była tylko ta dziewczyna, czułem się prawie szczęśliwy, byłem prawie szczęśliwy; zaraz na początku, kiedy tam przyszedłem, wyrzygałem się, bo przecież zapomniałem o diecie, nie chodziłem już do baru mlecznego, a zatem wyrzygałem się, a jeżeli to miało powtórzyć się jeszcze, to najwcześniej za jakąś godzinę lub dwie, więc mogłem o tym nie myśleć, nie zaczynały się jeszcze powtórne bóle żołądka, powtórne mdłości — prawie szczęśliwy, pomyślałem, że dawno, już bardzo dawno nie było mi tak pięknie, że nie śmiałem nawet przypuszczać, iż kiedyś jeszcze tak będzie; jakieś przypominania, i równocześnie odchodzenie w czerwonawe, pełne mokrych gałązek światło, i kiedy And stanął przede mną, gdy zapytał: „jest ci dobrze?", odpowiedziałem jakby stamtąd, z daleka: „jest mi dobrze", i gdy on powiedział: „mnie też", to byłem jeszcze tam, pośród tych, w świeceniu jakiegoś świtu, wilgotnych liści, i mechanicznie, bez zastanawiania się, tak jak powtarza się, nawet we śnie, powtarza się wyuczone lekcje, powiedziałem: „no to idziemy", i chyba równie mechanicznie wstałem

Och, ten człowiek — byłem już prawie trzeźwy, nie mogłem się mylić — ten sam; stał, jak poprzedniej nocy, w tym samym miejscu, na skraju chodnika (na skraju chodnika, a był deszcz, tak samo jak i nocy poprzedniej) — nie, to nie od razu, nie w momencie, gdy go zobaczyłem, ale zapytałem go o drogę do naszego hotelu, a on, tak samo jak zeszłej nocy, odwrócił się i bez słowa pokazał nam ręką kierunek, w którym mamy iść, dopiero wtedy; tak, ten sam, i przecież And chwycił mnie wtedy za rękę, pociągnął za sobą, zaczęliśmy iść szybko, prawie biec; przecież, gdy już byliśmy w hotelu, powiedział: „poznałeś go?", a po chwili: „czy ty myślisz, że to był człowiek?"

W milczeniu wypaliliśmy papierosy, i And wyciągnął karty, graliśmy w pokera, ale stawkami były nie pieniądze, „to banalne — powiedział And — banalne; będziemy grać dla samej gry: sztuka dla sztuki. I będziemy się pasjonować, musimy się zmusić do tego; przy jednoczesnym powtarzaniu sobie, że przecież gramy o nic". I rzeczywiście, po chwili gra zaczynała być pasjonująca, stawkami były zapałki a później kreski rysowane na marginesie gazety, byłem naprawdę wściekły, gdy przegrywałem; lecz doszliśmy do wniosku, że poker to też banalne, oko również, nawet i wojna; graliśmy wreszcie w tzw. wychodek: na kupie kart ustawia się dwie, są oparte o siebie, i z kupy należy wyciągać karty tak, aby się te dwie nie przewróciły, aby się nie zawalił ten wychodek, przegrywa ten, kto to zrobi; bolała mnie głowa, równocześnie zaczynały się już bóle żołądka i mdłości, wiedziałem, że za chwilę będę rzygał, od papierosów piekły dziąsła i gardło, równocześnie senność, już prawie spaliśmy nad tym wychodkiem: „dobrze ci jest?", zapytałem Anda, „dobrze" — odpowiedział, „mnie również. A tam... wiesz, oni tam tańczą —

mówiłem — tańczą, muszą podrygiwać w takt melodii i muszą obejmować kobiety, czasem nawet całować czy obmacywać, widziałem tam taką blondynkę — młodą i bardzo świeżutką zresztą — i zaraz wiedziałem, po co ona tam przyszła, sądzę, że ktoś już chyba nie tam, lecz gdzieś w hotelu, ktoś w tej chwili jest zmuszony do zabierania się do niej, ściąganie majtek, jakież to musi być męczące, prawda, And?" „Prawda. — A wiesz, ja teraz mam wielką ochotę pomęczyć się trochę", zdjął marynarkę, zaczął ściągać spodnie, „rozbieraj się", krzyknął, „na co czekasz — słyszałeś: mam ochotę pomęczyć się — wyciągnąłeś mnie stamtąd — blondynka, co? — teraz ty będziesz moją blondynką — no, szkoda czasu; — a może ja mam ci ściągnąć majteczki? Męczące, prawda?", już nagi, zaczął się do mnie zbliżać; śmiejąc się uskoczyłem za stół, on śmiał się również, gonił mnie wokół stołu, w pewnym momencie dosunął stół do łóżka, więc skakaliśmy przez łóżko, podstawiałem mu krzesła, wywrócił się parę razy, ja też, a gdy on wreszcie odepchnął stół pod ścianę, wskoczyłem do szafy zatrzaskując za sobą drzwi: w ich wewnętrznej stronie były umocowane wieszaki i trzymałem je mocno, And chciał drzwi otworzyć — już się nie śmiałem, to w końcu była jakaś prawdziwa, prawie tragiczna ucieczka, prawdziwy pościg — And stojąc pod drzwiami szafy mówił: „no, teraz już jesteś moja, świetnie zrobiłaś; nie pomyślałem, że przecież można to robić w szafie; tak, ten twój pomysł jest genialny; jesteś genialna. — No, czekam, aż się rozbierzesz. Zaraz tam wchodzę"; trzymałem mocno drzwi, on jeszcze próbował je otworzyć, w pewnej chwili poczułem, że szafa się przechyla, chciał ją przewrócić, ale szafa uderzyła w ścianę, oparła się o nią, And zaczął coś krzyczeć, nie wiem, czy z zachwytu, czy też ze wściekłości, i wtedy ktoś zapukał do naszych drzwi, And powiedział: „proszę wejść" — „ja nie chcę wejść, ja chcę spać — mówił jakiś męski głos — co pan wyprawia, czy pan oszalał? Panie, ściany drżą; czy mam iść po portiera?", And podszedł chyba do drzwi: „czy pan jest może kobietą? Strasznie jestem spragniony miłości, a moja żona uciekła mi do szafy"; głos zza drzwi nie odpowiedział; And wrócił pod szafę: „no, tak. To sobie teraz może porozmawiamy — Czy ty... kochałeś się?"

— Wyprostuj szafę.

— Powiedz, czy się kochałeś.

Zaśmiałem się.

— I aż tak bardzo?

— Może.

— I co?

— I co?

— I co.

— Słyszałeś.

— A może jeszcze coś, coś oprócz śmiechu, może pozostało?

— Może.

—

—

— Lubisz grać w pokera?

— Lubię grać w pokera.

— Trzeba.

— Przypuszczam.

— A „sztuki piękne”?
— A „sztuki piękne”?
—
—
— A religie?
— A religie?
—
—
— A obserwowanie ludzi, obserwowanie zdarzeń?
— Lecz nie powinno się tego, przynajmniej tego, smakować zbyt łapczywie, zbyt raptownie. Należy sobie to, tę zabawę, rozłożyć, tak aby wystarczyło do końca. Tak, mój chłopcze, rozłożyć, nie smakować zbyt raptownie; zresztą, czasem niespodziewanie pomagają w tym nieprzeźroczyste drzwi szafy; żadną, a więc i taką pomocą nie należy gardzić.
— Lubisz siusiać?
— Lubię siusiać.
— Szczególnie, jeżeli przed chwilą piłeś.
—
— lot w gwiazdy
nie jestem pewien, czy on to powiedział, ale może jednak, bo skądże by mi przyszło, tam, w tej szafie, skąd by przyszło: „super, lot, super bomb, new, lot w (leć pieśni w dal), wzlot ku (kupiłbym ci skrzypce), new groza (Ewunia jest cierpiąca), cyberne, new, tyka”, a, swoją drogą, mówiliśmy o obserwowaniu ludzi i zdarzeń, więc może, nawet gdyby And nic nie powiedział o gwiazdach i lotach; no właśnie, przecież tam, w tej szafie jakoś też tak: „szczególnie teraz, w tym całym super i new” — czy ja to mówiłem, czy myślałem?, raczej myślałem; And zawsze udawał, jeżeli już zdarzyło mi się mówić o czymś takim, udawał, że to do niego nie dociera; „nie wiem, o czym mówisz”; zaraz; czy on to powiedział tam (czyżbym więc mówił coś głośno?), czy powiedział? bo krzyknąłem:
— Żałuj!
— Aaa
(aha, więc on już miał tę swoją maskę; wtedy, w takich chwilach, jeżeli jeszcze brał udział w rozmowie, to właśnie w ten sposób: „aaa” albo: „eee”, „yyyy”, „heee”, „hyyy”)
„żałuj. Bo to — myślałem czy mówiłem? — to jeden ze smaczniejszych kąsków. Ci, którzy to po prostu ignorują, to ludzie bez poczucia humoru czy też bez umiejętności, a może i ochoty do zabawy; jakaś godna największego współczucia ślepota, przez którą tak dużo tracą”
— dużo tracisz
— Eeee
„new — w tej szafie — new, — loty, albo jeżeli wy... to my tak super, że zadrżycie i zbielejecie... drżyjcie i blednijcie — (Ewunia), new, ...!!, (biedactwo się rozchorowała, bo uniosłem się, powiedziałem, że albo trzy razy w tygodniu kotlecik i legumina), cyber, (albo kolorowe wełenki i przez cały czas zupa. — I chyba powieszę się, bo), netyka, pierwiastek z, (Ewunia powiedziała), z be kwadrat, (...wstanie, to...), kolosalny, (...Waldemara, a mnie nie chce znać), new, (...ła, że już teraz na stałe z Waldemarem), drugi pierwiastek

z old kwadrat równa się new, (a w dodatku mieszkanie), równa się new plus super, (mieszkanie jest jej, nie moje; i co ja teraz), lot, (...zrobić, dokąd), w gwiazdy, (...ja z sobą), super, (co ja...), plus new"

— wyprostuj, postaw do cholery tę szafę,

— Anapest. — (tak, And ożywił się.)

— Co anapest? — spytałem.

— To: anapest.

—

— Siusiu?

— Siusiu.

— Lubisz. Aha, a jakiś przystojny — żeby się go, na przykład, nie trzeba było wstydzić, czy można było z nim iść na dziwy — przystojny i bardzo inteligentny brunet

— aha; jakiś nie tak przystojny, ale straszliwie inteligentny i niezwykle uroczy blondyn

— lubiący czarnule, a nie lubiący ściągać jej majtek, bo to jest przecież męczące, on woli, aby teraz, w tej chwili, robił to za niego ktoś inny, on sobie woli przez ten czas posiedzieć w szafie i porozmawiać z przyjacielem

—

—

— pokazałem jej ciebie — to, co tu gadałeś o wstydzie, było głupie; ja, na przykład z ciebie, ja jestem z ciebie dumny — powiedziałem jej, że jesteś moim przyjacielem, a ona: „co? taki buc?", więc byłem oburzony, bo jakże kobieta, którą widzę po raz pierwszy, może sobie wobec mnie od razu pozwalać na używanie tego rodzaju wyrażeń?

— Tak. — Nie musisz mi mówić, że jestem bucem, sam o tym wiem najlepiej; już fakt, że jestem tu, że się tyle męczyłem, po to tylko, żeby rozmawiać teraz z szafą... — tak, szafo; wiem o tym

a po chwili, ciszej, jakby do siebie:

— otóż, rozmawiam z szafą... nie przypuszczałem nawet, że można... — I ona też... nawet szafa... próbuje mnie ugryźć... tak, wreszcie nawet szafy są przeciwko mnie...

Coraz bardziej chciało mi się rzygać, nie mogłem mu tego powiedzieć, bo wtedy z pewnością zamknąłby mnie w tej szafie na klucz, nie wiedziałem, co robić; lecz on po chwili poszedł do ustępu i wtedy wyszedłem; a And zaraz wrócił; nie mówił nic, zachowywał się, jakby mnie tam w ogóle nie było, i poszedłem rzygać,

on się mył, gdy wróciłem, a potem ubierał się; i kładąc się do łóżka powiedziałem, żeby zgasił światło, gdy będzie wychodził;

zaraz zasnąłem, spałem chyba niezbyt długo, godzinę najwyżej, miałem jakieś dręczące sny, może uciekałem przed kimś, nie jestem pewien, ale nagle zerwałem się, myślę, że krzyknąłem; światło w pokoju świeciło się nadal, łóżko Anda było puste i, niezupełnie jeszcze rozbudzony, wstałem, aby zgasić światło, i nagle zobaczyłem Anda i wydało mi się, że to jest dalszy ciąg tamtych widzeń, że nadal śpię; ubrany, jakby gotów do wyjścia, stał oparty plecami o drzwi, głowa trochę przechylona w tył, twarz bez wyrazu, martwa, otwarte, trochę za szeroko, jak mi się wydało — nieomal wytrzeszczone oczy; więc w pierwszej chwili wrażenie, jakbym nadal spał, może znowu bym

krzyknął; lecz uspokoiłem się, zgasiłem światło; mogła być godzina trzecia lub czwarta, okno było już trochę rozjaśnione;

zbudziłem się około godziny dziesiątej. And jeszcze spał w swoim łóżku, podszedłem do niego, zerwałem z niego kołdrę, „wstawaj", powiedziałem; popatrzył na mnie i z powrotem zamknął oczy; wziąłem ze stołu karty i trąciłem go nimi w nos, „ach, prawda, gramy", wymamrotał, po chwili wstał;

graliśmy niedługo; należało zejść na dół, dowiedzieć się, o której mamy pociąg — ten zjazd czy festiwal był już zakończony, ci, którzy mieli odjechać, odjechali w nocy lub z rana, hotel mieliśmy zapłacony tylko do południa — zjedliśmy śniadanie na dole w barze, potem chwilę siedzieliśmy w jakiejś kawiarni i wróciliśmy jeszcze do hotelu, zaczęliśmy znowu grać w karty, ktoś zapukał, otworzyliśmy drzwi, wszedł jakiś dość młody człowiek, powiedział: „dobrze, że panów jeszcze zastałem"

mówił, że on jest przedstawicielem organizującego się miesięcznika czy tygodnika, organu młodych artystów: poetów, malarzy, muzyków, „nasze pismo — mówił — będzie wydawane w sześciu językach, przewidujemy olbrzymi nakład, świat zapozna się z naszymi najświetniejszymi talentami"; „kredowy papier, barwne, dorównujące najlepszym wzorom zachodnio-europejskim reprodukcje", „pismo będzie wielostronicowe, o formacie zbliżonym do formatu książkowego", „mamy niewyczerpane fundusze", „przewidujemy szereg stypendiów artystycznych" (wymienił jakieś — dla nas zupełnie oszałamiające — sumy), „wyjazdy za granicę", „panowie możecie mi już teraz podać — oczywiście, wyjazd może nastąpić dopiero za parę miesięcy, kiedy nasze pismo już się na dobre rozkręci; tak, w najgorszym nawet wypadku, za rok najpóźniej — możecie mi podać kraje, do których chcielibyście wyjechać; oczywiście na szereg miesięcy"

And spoglądał na mnie, z początku trochę się uśmiechał (on przed rokiem, wraz z paroma kolegami, próbował wywalczyć dla młodych połowę kolumny w niedzielnym dodatku dziennika, w którym wtedy już drugi rok pracował, więc mógł mieć jakieś szanse; te wszystkie próby jednak, upór nawet, okazały się daremne), uśmiechał się z początku, a później, gdy tamten wyciągnął ze swojej teczki jakieś druki z pieczęciami i powiedział, żebyśmy złożyli tam swoje podpisy, And poza jego plecami dawał mi znaki, aby tego nie robić, i już się nie śmiał — a tamten, jeszcze przedtem, powiedział do mnie: „przyszedłem tu przede wszystkim do pana; szkoda, że mnie pan nie zna, ja nie mam zwyczaju nikogo głaskać, moje oceny są bardzo surowe, ale pan to naprawdę wielki talent. — Mianuję pana przedstawicielem naszego pisma, przedstawicielem na Polskę południową"; a And miał być (ponieważ powiedziałem, że And to też wielki talent), miał być moim zastępcą —

pomimo znaków Anda, a może właśnie dlatego, podpisałem te druki, i And — mój zastępca — musiał to też zrobić; i to jego prawie przerażenie, z jakim podpisywał druki, sprawiło mi przyjemność; z początku; zanim i mnie zaczęło się ono udzielać;

— a kim ty jesteś (od początku zwracaliśmy się do niego przez „ty", a on do nas: „pan", „panowie"), kim jesteś? — zapytał, już po złożeniu podpisów,

And. — Jestem poetą — odpowiedział tamten. — To powiedz jakiś swój wiersz;

„powiedz jeszcze jakiś", domagał się And, gdy tamten skończył recytację (wiersz był krótki i, wydaje mi się, zupełnie dobry); nie, on nie chciał mówić nic nowego, powtarzał nam jeszcze parę razy ten sam, „bo chciałbym, abyście to, panowie, zrozumieli"; powtarzał też jakieś fragmenty tego wiersza, „rozumiecie, panowie?", pytał — i nagle, na środku pokoju, stanął na rękach.

(wydaje mi się — teraz; bo wtedy a jeszcze i później coś takiego, jak nagłe stanięcie tego człowieka na rękach, nie mogło chyba być dla mnie czymś za bardzo dziwnym; wtedy, wobec tamtych wszystkich faktów; lecz teraz myślę, że powiedział, że musiał coś powiedzieć, zanim zdjął marynarkę i odszedł na środek pokoju — więc wydaje mi się, że powiedział: „nie myślcie, panowie, że ja jestem słaby, ktoś patrząc na mnie mógłby powiedzieć, że jestem słabeusz; ja mam siłę atlety")

ze środka pokoju doszedł do drzwi, zawrócił, popatrzyłem na Anda, wydaje mi się, że miał przymknięte oczy, tamten już znowu był na środku, And nagle porwał ze stołu swoją teczkę i karty, drzwi otwierały się cicho, wybiegliśmy, ja jeszcze się odwróciłem — tamten szedł na rękach, zbliżał się do przeciwległej ściany

z początku biegliśmy, przynajmniej schody przebyliśmy biegiem (czy And już tam, na schodach, zaczął się chichotać? Nie, chyba nie, chyba gdy już byliśmy na dole czy na ulicy; nie uśmiech, ale chichot — przypominam sobie teraz, że ten chichot znałem już wcześniej; nie zdarzało się to często, ale znałem; tylko że nie pamiętam dokładnie żadnej z sytuacji, w których on się pojawiał, żadnej prócz tamtej — to było urywane; krótkie, jakby zacinające się wybuchy, głowa przechylona przy tym trochę w tył; chichot, który od strony, że tak powiem, fonicznej podobny był raczej do łkania, nie było to skierowane do mnie, on na mnie nie patrzył, zresztą, jak zawsze w podobnych chwilach, wyprzedził mnie trochę w tym biegu i później, gdy szliśmy dość szybko), więc, po przebyciu schodów, po opuszczeniu hotelu, na ulicy na razie nie biegliśmy, szliśmy tylko dość szybko — zanim znowu zaczęliśmy biec:

to musiało być już blisko dworca kolejowego (ale wtedy nie przypuszczałem, że jesteśmy blisko dworca, nawet nie wiem, jak And, który w tym mieście, zdaje się, też był po raz pierwszy, jak wiedział, że te ulice — a do stacji było dość daleko — tych wiele mijanych ulic zaprowadzi nas właśnie do stacji — bo nie mówiliśmy o tym, ale ja, a na pewno i on, my obaj myśleliśmy tylko o stacji), trzeba było przejść ulicę, zatrzymaliśmy się, aby przepuścić parę samochodów, one przejechały, zeszliśmy z chodnika, i nagle gwizd; odwróciliśmy się: ulicą nadjeżdżał parowóz (tak, to chyba było blisko dworca — a w tym mieście nigdy już więcej nie byłem, lecz tak przypuszczam — blisko dworca, myślę, że tam jest jakoś tak, że w jego pobliżu na pewnym odcinku ulicy przechodzą tory kolejowe; ale wtedy ta ulica była dla nas zwyczajną, jedną ze śródmiejskich ulic. Zaraz; czy And wymamrotał wtedy: „za wiele — tego już stanowczo za wiele")

więc biegliśmy już (oczywiście z chichotem — ja też miałem buzię rozjaśnioną — z chichotem i z czymś, co można by nawet nazwać wygłupianiem

się, zwyczajnym graniem, udawaniem tego jakiegoś przerażenia), biegliśmy już do końca, do samego dworca

Mieliśmy jeszcze około trzech godzin czasu, włóczyliśmy się po hali dworcowej, było nam zimno, dzień był prawie grudniowy; wiatr i drobny lodowaty deszcz, po kupieniu biletów i papierosów zostało nam po parę złotych, za mało, żeby ten czas przesiedzieć w dworcowej restauracji;

później nasz pociąg był już podstawiony i weszliśmy do wagonu; w pokera zaczęliśmy grać, gdy pociąg już ruszył; byliśmy sami w naszym przedziale, to był pociąg zwyczajny, osobowy, zatrzymywał się na każdej stacji, i na jednej z nich weszła do naszego przedziału jakaś kobieta, miała książkę, chyba kryminał, i zacząłem to czytać, podczas gdy And z nią rozmawiał, ale ona zaraz wysiadła i znowu wróciliśmy do kart

And w pewnej chwili wyciągnął z teczki wódkę, okazało się, że w teczce miał dwie butelki wódki, nie wiem, kiedy to kupił, „coś tutaj mam", powiedział

od tego śniadania w barze nie jedliśmy nic, głowa od poprzedniego dnia bolała mnie bez przerwy, ciągle piekły dziąsła, język i gardło, paliłem odruchowo, nie myśląc nawet, że palenie może stłumić głód, z pewnością znowu bym rzygał, gdybym miał czym rzygać; może gdybym nie był tak bardzo wyczerpany, to ta gra w pokera doprowadziłaby mnie do szału; tak, nie miałem na to siły; tym bardziej że musiałem skupiać się na grze, starałem się nie przegrać tych paru złotych, to może była głupia, uporczywa myśl, lęk przed kreskami znaczonymi na marginesie gazety, jeślibym już później przegrał nawet zapałki: tak, lęk przed tą perspektywą; jednocześnie konieczność udawania, że ta gra sprawia mi ogromną przyjemność, że za nic nie chciałbym jej przerwać,

gdy on powiedział, że coś ma w tej swojej teczce, pomyślałem, że może kupił coś do jedzenia; ta moja naiwność była chyba też wynikiem osłabienia; dwie flachy wódki, nic więcej; przyjąłem to, już tylko z tępą rezygnacją, choć wiedziałem, że powinienem wyrazić zachwyt czy przynajmniej zadowolenie; chociaż prawda: było zadowolenie; wtedy gdy udało mi się przełknąć parę łyków bez zewnętrznych, widocznych wstrząsów; wiedziałem, że And w momencie, gdy piję, patrzy na mnie, „świetna wódka", zdołałem jeszcze powiedzieć wręczając mu flachę, „świetna, a właśnie myślałem o tym, miałem wielką ochotę się napić", nie wiem, może uwierzył, bo po chwili schował ją do teczki;

nie wróciliśmy jeszcze do przerwanej gry — a ja trzymałem karty, gotów do natychmiastowego jej podjęcia — And patrzył w okno, czekałem, aż się odwróci (aha, przeszliśmy już do gry w oko, i ja, gdy on wtedy patrzył w okno, schowałem do rękawa asa. — A potem zapomniałem o tym i z asem w rękawie, który gdzieś tam się zaczepił, zatrzymał, z tym asem byłem już przez cały czas naszej jazdy; dopiero później, już w domu, kiedy się rozbierałem, on mi z rękawa wypadł.

Mam tę kartę; — o, jest tutaj: as pik; zagięty róg, papier brudny, barwy prawie popiołu, z jakimś żółtawym zaciekiem z jednej strony. Mam tego asa; he he, And, zagramy w oko? No tak, w guziki, ale wolałbym teraz

v oko; ten as? — Nieuczciwe? Co nieuczciwe? Że chcę, aby szanse były mniej więcej równe? Miałeś przecież zawsze przewagę nade mną; czy ja nie mogę sobie pomóc przynajmniej tym ukrytym w rękawie asem? — Och, miałeś przewagę; sam mówiłeś; nie, nie tylko w grze. — O ile zresztą to wszystko nie było tylko grą. Oczywiście, byłem kiepskim partnerem, nie dorównywałem — powiedziałem przecież — brak uzdolnień lub talentu, czy ja wiem. Miałeś przewagę. Zawsze. A wtedy, gdy przyszedłem tam z gu-zikami, to był już szczyt; szczyt mistrza. — I czy ja mogłem spróbować zro-bić też coś takiego? Czy mógłbym marzyć o dorównaniu? — zawsze daleki byłem od przesadnej skromności, nawet skromności w ogóle, ale wiem, wiedziałem, że gdybym i ja, gdybym spróbował, to byłoby to żałosnym, że tak powiem, pastiszem, najbardziej marnym ze wszystkich moich naślado-wań ciebie, bladą karykaturą; tak, nie kreacja, ale raczej coś z biednej kreatury; — i nie brawa, ale raczej grymasy niesmaku.

— Tak, nie tylko w grze w karty. A ja teraz, przynajmniej w tym, chcę mieć podobne szanse; zagramy w oko?)

patrzył w okno, czekałem, aż się odwróci, i wtedy podam mu kartę. Lecz on po chwili, patrząc ciągle w okno, powiedział:

— Wyciągnąłeś mnie; ja jeszcze nie chciałem stamtąd odjeżdżać.

— Dlaczego? Przecież tutaj też dobrze nam się gra. I mamy wódkę, po-myślałem, że to jest z jego strony celne; bo ja rzeczywiście pragnąłem tam jesz-cze zostać; udałoby mi się chyba odnaleźć jeszcze tę dziewczynę, jeszcze ją zobaczyć. Chciałem to przed nim ukryć, tak bardzo, że nieomal ukryłem to przed sobą, a teraz on, gdy już jesteśmy w drodze, już co najmniej dwie godziny jazdy, on teraz mi to mówi; dodaje jeszcze:

— Może wrócimy?

— Dobrze, wracamy — odpowiedziałem — wysiadamy na najbliższej stacji i czekamy na powrotny pociąg,

ale nie wiedziałem już, co o tym sądzić, gdy zaczął mówić, że miał się tam spotkać z tą jasną blondynką, że umówił się z nią w tej kawiarni, w której byliśmy, lecz wyszliśmy stamtąd za wcześnie, ona miała tam przyjść za jakieś pół godziny. Wyciągnął jakiś wiersz, jej wiersz, jak mó-wił, czytał go głośno, potem pytał, czy ładny, „bo przecież tak piękna dziew-czyna nie może pisać brzydkich wierszy"; powiedziałem, że tak, że bardzo ładny, i żeby mi dał go jeszcze przeczytać, bo jestem raczej wzrokow-cem — chciałem odwlec powrót do oka czy pokera, może on to wyczuł; schował wiersz, powiedział: „gramy"

zamykały mi się oczy; chciało mi się spać tak bardzo, że już wreszcie nie mogłem udawać; „to prześpij się", powiedział And; jeszcze nie zasnąłem, kiedy szarpnął mnie za rękę: „gramy"

podał mi kartę, odepchnąłem jego rękę, karta upadła, podniósł ją; sie-dział spokojnie;

już prawie spałem, gdy uderzył mnie kartami od dołu w nos, wytrąciłem mu je z ręki, karty rozsypały się na podłodze, popatrzył na mnie uśmiecha-jąc się i kopnął mnie w nogę; oddałem mu, kopnął mnie znowu, już silnie; uderzyłem go pięścią, zaczęliśmy się bić; w pewnej chwili musiał chyba do-stać w nos; zaczęła mu kapać krew; myślę, że on już nie miał zamiaru da-lej się bić, że siedział już spokojnie, kiedy go jeszcze uderzyłem, a on wy-

ciągnął chusteczkę, próbował zatamować tę krew, już nie krople, ale wąskie strużki, od nosa poprzez usta i brodę,

„no — pomyślałem — wreszcie spokój; szkoda, że to nie nastąpiło wcześniej.” On uchylił się, z tą chustką przy nosie, pozbierał karty, schował je do kieszeni, usiadł w kącie obok drzwi, oczy miał otwarte, nieruchome wpatrzone w ścianę przedziału;

lecz nie mogłem zasnąć; siedziałem przy oknie, już ciemnym, patrzyłem na mijane światła, na budynki pustych stacyjek, gdzie pociąg się zatrzymywał; były jakieś głosy konduktorów, podnoszenie latarek; starałem się skupić całą uwagę tylko na tym, czekałem, aż mnie to zmęczy i oczy mi się zamkną, bo z początku zaciskałem powieki, ale sen nie nadchodził — mimo że przecież przedtem, podczas gry w karty, wydawało mi się, że zaraz zasnę — czekałem, aż oczy same mi się zamkną na jakimś zarysie mijanego domu czy na szeregu świateł którejś ze stacji nie pozostawiając we mnie żadnych innych obrazów, nic, prócz tego jakiegoś martwego konturu dachu tych rozmazywanych ruchem i kroplami deszczu na szybie stacyjnych lamp

Jakaś stacja, na której paciąg się zatrzymał, wydała mi się nieco większa pomyślałem, że zatrzymamy się tam dłużej, i wyszedłem, żeby kupić coś do zjedzenia. Na dworcu nie było żadnego nawet bufetu, dopiero kilkadziesiąt metrów za budynkiem stacyjnym był kiosk z papierosami i piwem i były tam tylko jakieś, jakby chorowite, sucharki, kupiłem tego dnia dwie paczki i kiedy płaciłem, usłyszałem gwizd, pociąg ruszył,

mój płaszcz został w pociągu, także bilet; za ostatnie pieniądze kupiłem te sucharki, stacja była jedną z maleńkich, jakby wymarłych stacyjek chyba nawet bez poczekalni; pogoda ciągle ta sama: wiatr i drobny, bardzo zimny deszcz, i już prawie zupełna noc; nie wiem, czy myślałem o tym wszystkim biegnąc za oddalającym się pociągiem; wiedziałem tylko, że przecież muszę ten pociąg dogonić, że nie mam żadnego wyjścia prócz dogonienia pociągu,

nagle spostrzegłem, że odległość pomiędzy nim a mną zaczyna się naprawdę zmniejszać, tak, pociąg stanął;

And stał w otwartych drzwiach wagonu: — Już miałem zerwać hamulec ale on zaczął zwalniać; bo on tylko podjeżdżał tu do pompy, będzie brał wodę.

Zjedliśmy po parę sucharków; pomimo głodu nie można było zjeść tego więcej; popijaliśmy to wódką, And mówił:

— tak, nie mamy teraz najmniejszej ochoty na wódkę; nie mamy ochoty lecz mamy wódkę, i trzeba pić, bo już tak jest — a pić musimy także po to, aby sobie jeszcze raz uświadomić, że tak jest — że jeszcze wiele razy będziesz chciał się napić, a nie będziesz miał wtedy pieniędzy ani nikogo kto chciałby ci postawić. — No, jeszcze łyk, drogi przyjacielu; jeszcze łyk Świdryga. — A, prawda; ty nie wiesz, nie czytałeś. Czy ty w ogóle umiesz czytać?

— Trochę umiem — powiedziałem.

— Co? — Otóż tak; za moje serce; za wszystko; ty teraz w ten sposób a ja tak się cieszyłem; zawsze uważałem, że analfabeta — jeżeli już nie można liczyć na coś pewniej tępego — że analfabeta to odpowiedni, to jedyny dla mnie kumpel; tak się z ciebie cieszyłem, a ty w końcu musiałeś

mi to powiedzieć, zdmuchnąć całą moją radość, całą radość z ciebie. Nie jesteś dobrym przyjacielem, Świdryga.

— Bardzo mi przykro, Midryga.

— O, nawet i to; nawet czytałeś.

— Zdołałem — oczywiście z wielkim trudem — ale zdołałem przeczytać parę wierszy, wśród nich przypadkiem ten, a jeszcze i drugi podobny; też Leśmiana: *Dwaj Macieje.*

— Tak, ale tam pewne miejsca są za bardzo sentymentalne. Choć właściwie to lepiej; im bardziej sentymentalne, tym wierniej wyrażają nasze, powiedzmy, stosunki, i nas samych; i może właśnie ten wiersz... co?... nie pamiętam go zbyt dobrze. Wybrałem *Świdrygę i Midrygę* ze względu na zróżnicowane, a w dodatku bardzo piękne imiona; głównie z tego względu.

— No, tym bardziej, że *Świdryga i Midryga* to jest też bardzo sentymentalne. — A ten twój pomysł naprawdę świetny; bo pamiętam — przykro mi, Midryga, że cię tym może znowu smucę — ale pamiętam początek wiersza:

To nie konie tak cwałują i uszami strzygą,
Jeno tańczą dwaj opoje — Świdryga z Midrygą.

— A ja, gdzieś ze środka:

Jeden wrzeszczał: „Konaj żywcem!", a drugi:
„Wciornaści!"
Tańcowali aż do zdechu i aż do upaści!

— No tak, jesteś sentymentalny. Ale „wciornaści" bardzo mi się podoba; to rzeczywiście coś dla nas.

— No... — Wiesz, przyszło mi to do głowy, gdy ty wysiadłeś — mówił And — i pociąg ruszył; widzisz: twój płaszcz leży jeszcze na ławce, zdjąłem go wtedy z wieszaka i położyłem się na nim, pomyślałem, że będę sobie słodko i dość wygodnie spał na twoich szmatach, podczas gdy ty tam wyjesz do deszczu i wiatru, może zdychasz gwałcony przez jakiegoś pedała albo podrzynany tępym kozikiem; w każdym razie była jakaś nadzieja, że cię już nie zobaczę; a potem zerwałem się, żeby zahamować pociąg; bo wtedy przyszło mi to nagle na myśl; *Świdryga i Midryga,* pomyślałem, że my też, tak już, razem; Leśmian, to był świetny i niegłupi poeta; mimo iż nie przewidział, że Świdryga może wyjść z pociągu po sucharki, a tymczasem pociąg z Midrygą odjedzie; więc chciałem zahamować pociąg, ale on sam stanął.

A po chwili:

— No, rozmowa była słodka; znowu było coś, co zawdzięczam wyłącznie tobie. Zaraz, któż to powiedział: „w mowie słodycz idiotów"? Bo zapomniałem.

— Nie wiem.

— A powinieneś. Powinieneś pamiętać kogoś, kto był tak dobry czy grzeczny i poświęcił ci tych parę słów; bo teraz, w tym wypadku, to jest tylko o tobie. Pomyśl: ktoś tak miły, że zechciał poświęcić parę słów wyłącznie tobie.

— Dlaczego próbujesz nie być słodki w mowie, Midryga?

— Ach, prawda. Przepraszam, Świdryga.

i zaraz potem:

— Tak, rozmowa słodka. Prawie tak, jak te sucharki. A my teraz mamy ochotę na coś słodszego, za czym już stęskniliśmy się, coś naprawdę słodkiego

powiedziałem mu, żeby wyciągając z kieszeni te karty wyciągnął też swoją chusteczkę i żeby się jej przypatrzył; że to będzie chyba równie słodkie; oczywiście, to także mówiłem z buzią czy miną, której w żadnym wypadku nie można by nazwać groźną lub posępną, ale And jednak już nic nie powiedział i milczeliśmy aż do chwili, gdy pociąg dojechał do tamtego, już dość dużego, miasta i gdzie mieliśmy się przesiąść; okazało się, że na ten drugi pociąg będziemy musieli czekać około półtorej godziny.

Z peronu zeszliśmy w dół; było trochę cieplej w tych tunelach i korytarzach pod torami i peronami; i chyba tam była też jakaś większa podziemna hala, jakby poczekalnia; wiem, że były ławki, może zresztą ławki były pod ścianami w korytarzach, trochę ludzi na nich, a także ludzie przechodzący niezbyt szybko, ludzie przeważnie brudni, nędznie ubrani; jakieś dwie kobiety, jakby żebraczki, a to były chyba kurwy, przechadzały się wzdłuż któregoś z korytarzy;

te podziemia stacyjne stolicy zagłębia węglowego wydały mi się nagle jakimś przedsionkiem kopalni, kopalni, z której już nie wyjdziemy; któryś z korytarzy, myślałem, zaprowadzi nas pod ścianę węgla, a może wybuch dynamitu odsłoni węgiel w którejś ze ścian, lub zapadający się, w momencie wybuchu, zapadający się, tam w głąb, jakiś parowóz czy cały pociąg rozsypie się w kawały węgla, i ci ludzie siedzący na ławkach poderwą się do pracy i my również rzucimy się razem z nimi na ten węgiel; a teraz mamy jeszcze chwilę czasu, chwilę odpoczynku po podróży i jeżeli czekamy na jakiś pociąg, to właśnie na ten;

albo kopalnia jest trochę niżej; na tym poziomie nie ma i nie będzie żadnego węgla, jest niżej, ale niezbyt daleko i może rzeczywiście można tam dojść jednym z korytarzy, może właśnie tym, odnoszę wrażenie, że opada w dół jak pochylnia, idziemy wolno, powinniśmy iść jeszcze wolniej, trzeba przedłużyć ten czas odpoczynku, w dodatku jesteśmy przecież jeszcze niezupełnie trzeźwi, wolno, jeszcze wolniej, w jednym z dwu lub trzech podziemnych kiosków And kupił bułki z serem, należy to spokojnie jeść i iść nie spiesząc się, trzeba mieć jakieś siły do pracy;

i jest jakaś prawie radość, że wreszcie jesteśmy na miejscu, że ta jakaś bardzo długa, męcząca droga — a nie myślałem tylko o tych ostatnich trzech dniach (he he; no tak. Zaraz: byłem przecież bardzo zmęczony; więc chyba mogłem pozwolić sobie na patos; i wiem: później też. A zresztą, to co? To co, wesołku?) — długa droga, która wreszcie jest już skończona; jest wreszcie to, trochę może twarde — ale bardzo go pragnęliśmy, pragnęliśmy jakiegokolwiek, i to jest właściwie dobre — twarde uciszenie, uspokojenie. Więc radość, że jesteśmy już na miejscu i że czeka nas tylko ta praca a potem powrót tutaj, do tego podziemnego miasta; tak, bo to nie przedsionek, lecz miasto; i powrócimy tu później razem z tymi ludźmi, razem z nimi będziemy

odpoczywać siedząc na ławkach czy przechadzając się podziemnymi ulicami; są, widzę ich, jest ich dość dużo; tak, i żaden, żaden z nich nie próbuje się stąd wydostać,

jakby nie tylko nie mogli — a chyba wiedzą o tym tak jak i my, my już teraz jedni z nich — jakby stąd wyjść nie tylko nie mogli, ale nawet nie chcieli;

skoro to podziemne miasto jest bardziej prawdziwe,

bardziej prawdziwe niż inne, niż tamte na powierzchni — o ile nawet któryś z nich zadaje sobie jeszcze trud, aby je przypomnieć, o ile pamiętając porównuje;

prawdziwe; w jego światłach nie ma nic ze złudnych przejaśnień tamtych powierzchniowych dni, tu nie ma rozświetlanych zieleni, żadnych pawich wschodów; które wreszcie są tylko szyderstwem;

te lampy w dość niskim stropie mają surową, nie większą od koniecznej jasność. Ten człowiek, który przechodzi obok nas z głową trochę pochyloną, przechodzi nie spiesząc się, którego nie jest w stanie popędzić jakaś myśl o czymś czy o kimś oczekującym; bo jeżeli nawet jest coś takiego, to żadna wyobraźnia nie rozszerza tej jakiejś rzeczy lub kogoś poza właściwe im, rzeczywiste granice; tak, nic go za bardzo nie popędza, może iść spokojnie, nie spiesząc się; bo na przykład te dwie kobiety — a tu chyba nikt nie ma jakichś innych, jakichś sztucznych zainteresowań — te dwie, które widziałem, ale jest ich tutaj pewnie więcej, jak w każdym mieście (chociaż And zaczął już mówić o kobietach, powiedział, że właściwie nie wiadomo, czy one naprawdę istnieją; więc gdyby nawet nie było ich tutaj więcej, a te dwie widziałem na pewno, to i tak byłoby bardzo dużo; może rzeczywiście, w tamtych powierzchniowych miastach nie ma ich o wiele więcej — bo And, jak wtedy jeszcze sądzę, nie ma racji, jeszcze się z nim nie zgadzam — niewiele więcej, przecież nawet w dużych miastach, w pewnym, jakimś jednym momencie, mogłem ich widzieć, widzieć wyraźnie, najwyżej dziesięć, „złudzenia — powtarza And — złudzenia, nie istniały i nie istnieją", najwyżej dziesięć, myślę, i jeżeli później, w jakiejś następnej chwili, widziałem znowu jedną lub kilka, być może rozmawiałem z którąś, to nie potrafiłbym dowieść, że jest inna, że nie jest jedną z tych dziesięciu, tak, nie mógłbym nigdy z całą pewnością twierdzić, że jest ich więcej), te dwie kobiety: bezbarwne, bez zdecydowanego wyrazu twarze, ogłupiałe spojrzenia, twarze jakby zmięte; patrząc na ich nogi, na piersi, na ręce, na szyje, pomyślałem, że to wszystko jest doskonałym zaprzeczeniem tego, co wmawiają sobie tamci na powierzchni — nie, w tych wmówieniach nie idzie o stronę zewnętrzną, bo przecież widywałem tam piękne twarze, jakieś czułe a chyba i mądre spojrzenia, ciała zbudowane harmonijnie, nawet tak, jakby to duma czy szlachetność lub obie one razem ukształtowały swoją nieskazitelną postać (he he; zgoda: he he) — więc nie strona zewnętrzna, ale wyciągane z niej wnioski o wnętrzu, o istocie, te wszystkie podniosłe, upajające fantazje wysnuwane z widoku fasady, i ileż, tam na powierzchni, ileż bywa tragedii z powodu tych złoconych ramek nędznego obrazka, z powodu nagłego odkrywania czegoś zupełnie nędznego pod pysznymi złoceniami, tam na powierzchni, która podobnie jest oprawiona fałszującymi, mylącymi świeceniami; te twarze, ręce czy szyje kobiet, które tu widziałem, nie mogą nikomu wmówić nic nieprawdziwego — jeżeli nawet

ktoś w tym podziemnym mieście miałby nagle pragnienie popatrzeć trochę niżej lub wyżej miejsca, w którym jest ta cała ich istota — aha, satyra; satyra prawie obyczajowa, co? — Nie, rozanielona buzio,

nie satyra; ja nie chcę niczego tym osiągnąć; bo już nawet pomijam tamtą sytuację, tamto zmęczenie, w którym mogłem przesadzać; ale ja to powtarzam teraz, owszem, może i zmęczony, lecz w inny sposób i nie tak bardzo — nie próbuję tym nic osiągnąć. Patrzyłem, doznawałem; ale daleki jestem od choćby żalu czy pretensji. I to tutaj, nawet gdyby nie było powtarzaniem tamtych, w zmęczeniu, myśli, to nie jest opluwaniem; tak, żadnym szczeniactwem.

Nie satyra; i jeżeli ja czołgałem się przed dziwą (och tak, także moje teksty o tych sprawach, teksty nawet bardziej niż religijne. — Nie, nie były nieszczere), czołgałem się przed Dziwą, i jeżeli jeszcze to będę robił — a wiem, że będę — to nie dlatego, he he, a bodaj cię o wciornaści, nie, nie można już dłużej, Świdryga, to nie dlatego, że nagle zapomnę (ja, moja świadomość, moja trzeźwa myśl, he he — której wtedy nie będę słuchał — choć ona będzie), iż będę myślał, że teraz, tym razem, ten obrazek jest inny (podreperowany? Ktoś go już podreperował, co?), powiedziałem: nie myślę o reperacji;

i mógłbym się tutaj tym nie zajmować, och, Świdryga, mógłbym się tym nie zajmować, bo powiedziałem sobie — już ze spokojem — myląca ramka; a ona to nie jak ta, jak powiedziałem, fasada: piękne ciało, spojrzenia i uśmiechy, nawet pewne słowa — pseudomądre i pseudoczułe, całe zachowanie się; nie ona; bo to jest jednak miłe, to naprawdę ma wartość;

ale wartość właśnie tylko tę: fasadową; i dlaczegóż ona, ta fasada, musi od razu skłaniać do podniosłych rozważań, do tych świetlistozłotych budowań, tych nakładań na jedne, już i tak mylące ramki tych drugich bardzo złotych i bardzo — pomimo wszystkich ich subtelności, a raczej właśnie dlatego — bardzo ciężkich; często nawet dla obrazka, grożących mu nawet jego uszkodzeniem — o ile by tam było coś do uszkodzenia; o ile cały ten obrazek nie byłby tylko uszkodzeniem (samoistnym, istniejącym tylko w sobie, w fakcie uszkodzenia; jest uszkodzeniem, więc jego reperacja równałaby się jego unicestwieniu), och, Świdryga, zresztą nie to, nie o tym; tym bardziej iż zdarzają się jeszcze momenty, w których myślę, że And miał wtedy, w tych tunelach, gdy mówił, „nie istnieją", miał rację; więc nie o tym; mnie interesują twórcy tych ciężkich, rozbłyskanych ram i to późniejsze walenie się ram na swoich twórców.

Ale, jak powiedziałem, och, Świdryga, zlituj się, o wciornaści, jak powiedziałem: mógłbym się tym zajmować, nie rozwodzić się tak nad tym; ale mnie tutaj, w tej całej historii z Andem, idzie między innymi, a może i głównie, właśnie o takie, o bardzo podobne ramki; i podobny jest cały cykl, od czegoś w rodzaju zobaczenia, a następnie, cieplutkiej jeszcze z początku, gry wyobraźni, poprzez, niepojęty dla mnie, urągający wszelkiemu rozsądkowi a pochłaniający wreszcie zupełnie, poryw budowania lub raczej dobudowywania, aż do momentu, gdy to zaczyna miażdżyć swojego twórcę,

choć przedtem — lecz często już trochę za późno — mogą być próby — niestety histeryczne i jakby jakieś ramkowate — próby ucieczki, wydarcia się z tej całej budowli; miała być zabawą, miała sprawiać najwyżej radość (aha, jak powiedziałem, jak już powiedziałem zaraz na początku: nie o nim,

nie o Andzie, lecz o sobie, albo: także o sobie; bo on, pomijając już wszystkie inne i chyba ważniejsze względy, myśląc tylko o tych tutaj, on mnie interesuje; bo on poszedł w tym wszystkim trochę dalej; lecz o sobie, nie to, że on, lecz że ja w tym tkwię /„sztuki piękne", ale to mogą być też zainteresowania Marsjanami lub czymś z zupełnie niższych rejonów; lecz ponieważ a nie działałem na tych polach/, że jeszcze w tym tkwię); i to podobieństwo, jak mówiłem, do ramek tamtych, z dziwami, lecz nie ono, ale właśnie różnice wprawiają mnie chwilami w rodzaj osłupienia; bo one, te drugie, przewyższają wszystkie najbardziej nawet obłąkańcze złocenia tamtych, nie mając równocześnie — tak jak tamte — żadnego naturalnego źródła; właśnie to: fantazje wysnuwane tylko z fantazji; ramki są puste; ich twórcy stają się wreszcie tylko nimi, cali są wreszcie tylko ramkami;

połyskujące pustoszenie, wydrążaniem budujące świetliste otoczenia wydrążań, pustoszenie rodzące się z pustoszeń, z połysków wydrążeń poprzednich; ten nieprzerwany, ciągle kontynuowany i nawet regulowany, mający swoje, stale udoskonalane konwencje, obłęd czy, po prostu — jak mawiali nasi ojcowie — gonienie w piętkę. He he, Świdryga.

Co? Właśnie: to zabija. He he. . . ,

A z początku, jeszcze z początku, jego twórca sądzi, że to, ten obłęd, te ramki, że te ramki mu służą, podlegają jego władzy; skoro je przecież zrobił sam, tak, stworzone są jego własnym i — jak wtedy, z początku, może powiedzieć — niewielkim, może nawet bezwiednym wysiłkiem; one, ta jego, jak sądzi, lekka, zdobiąca go trochę oprawa,

a później, gdy ona zaczyna go już wchłaniać i gdy próbuje się jej czy im, tym ramkom, wymknąć, to jednocześnie nie przestaje ich złocić, jest mu ich żal, jednocześnie wątpi, czy uda mu się z nich wydostać, a ta wątpliwość wzmaga jego złoceniowy zapał, bo rozumuje, że jeżeli już nie może wyjść i tę swoją wątpliwość powiększa, może nawet nie zdając sobie z tego sprawy, rozszerza ją, bo ona jest jednak słodka, bo jego myślenie już całe, wcześniej niż on, niż dalszy jego ciąg, jego myślenie jest już tylko ramką, i już nie to, że nie potrafi inaczej, ale nie chce inaczej myśleć; więc, że jeżeli już nie zdoła wyjść, to niechże to, w czym siedzi (i w czym zdechnie. I to zdechnie w sposób zabawny: jako ramka — przypisek, he he, mój), to, w czym siedzi, niech będzie czymś naprawdę świetnym — wątpiące w siebie wydobywanie się równoczesne, czasem może skryte, złocenia.

And; te dwie ramki; później już w stadium wyrywania się z nich i chyba nawet już po odrzuceniu, chociażby skrytych, złoceń. Z tym, że ta pierwsza, że w tym jej końcowym stadium, dopiero chyba tam, wtedy w podziemiu. Ja; trochę podobnie.

Jeżeli już mowa tylko o tych dwóch (bo są inne — i czy przypadkiem nie bardziej godne zastanowienia?)

tak? zastanowienia?: skąd, z jakich oddziaływań, kto, dlaczego? szukanie odpowiedzi? a jeżeli nawet będzie, to co?

— No właśnie: to co?

Aha. Wracajmy. — Zaraz. Czy ja tu goniłem w piętkę? — No, najwyraźniej. Lecz chciałem. Tak; chciałem sobie trochę pogonić. Ja. Ja nad tym panuję. Bo i jakże o gonieniu w piętkę można mówić bez gonienia w piętkę? He he. Tak. Wracajmy. Jeszcze. Wracajmy do lirycznych przypomnień.

te ręce — myślałem — twarze czy szyje kobiet, które tu widziałem, nie mogą nikomu wmówić nic nieprawdziwego — jeżeli nawet ktoś w tym podziemnym mieście miałby nagle pragnienie popatrzenia trochę niżej lub wyżej miejsca, w którym jest ta cała ich istota — nic nieprawdziwego, zatem żadnej gorączki czy szaleństwa, można się nie spieszyć idąc do którejś z nich, można spokojnie pomyśleć, że jeżeli nawet jej już tam teraz nie ma, jest teraz zajęta kimś innym, to trzeba będzie jeszcze trochę poczekać, że to, do czego się idzie, będzie trochę później; można się nie spieszyć, nawet gdy się wie, że spóźnienie wyklucza już spotkanie,

„przecież masz żonę", mówię do Anda, odpowiadam na jego słowa, „miałeś żonę", poprawiam się, bo to było tam, a tam już przecież nie wrócimy, jednocześnie myśląc jeszcze: te dwie kobiety; to, co widziałem, jest zupełnym odsłonięciem, i nie tylko odsłonięciem dokonanym przez samą naturę, lecz widziałem ich spojrzenia, ich zachowanie się i to nie miało nic z masek, jak u tamtych na powierzchni, nic z mylących zdobień tego, właściwego przecież im wszystkim, kurestwa; myśląc, a także przypominając sobie wrażenie, od razu w momencie gdy zobaczyłem te kobiety, wrażenie natychmiastowe i jedyne: coś sowiego, równocześnie jakaś błoniastość, jakby skrzydeł nietoperzy, jakby nagle dotykały mej twarzy, czułem ich chłodną lepkość — i jakaś obejmująca mnie fala snu — z przeciągłym drgnięciem rozkoszy jednak — snu z ruchliwych ciepławych futerek; „miałeś żonę i syna"

„tak — mówi And — wydaje mi się, że miałem; wydaje mi się, tak jak i przedtem mogło mi się wydawać, że mam"

korytarz się kończy i zawracamy, potem wchodzimy w jakiś drugi, ludzie na ławkach i ludzie idący, znowu jakiś kiosk z piwem i papierosami, bułki z serem, cukierki, herbatniki czy sucharki podobne do tych, jakie mamy jeszcze w teczce, „miasto bardziej prawdziwe" powtarzam sobie,

„miasto prawdziwe", powtarzałem, nie wiem, może w pewnych momentach widziałem to inaczej, lecz ciągle jednak były te myśli, uparcie powracały — przerwane jakimiś słowami Anda, zresztą te słowa nie były za bardzo odległe ode mnie, od moich myśli, a poza tym chwilami jakby przechodziły obok mnie, jakbym ich wcale nie słyszał, a And mówił niewiele — uparcie powracały; te myśli, które powtórzyłem tu chyba dość dokładnie czy wiernie, myśli o podziemnym mieście, o jego ludziach, o kobietach; tak, byłem jeszcze trochę pijany — myśli, że już tam zostaniemy i że dobrze, prawie, jak powiedziałem, radość, że zostaniemy, że wszystko, co było do osiągnięcia, jest wreszcie osiągnięte, i już poza nami jest wszelkie dążenie,

pijany i bardzo zmęczony;

nie wiem, czy And myślał podobnie i czy pamiętając jeszcze jazdę pociągiem uświadamiał sobie również, że już przy końcu pociąg nie jechał po powierzchni, że w pewnej chwili zaczął jechać w głąb ziemi, ściemniło się przecież tak nagle, że wdrążaliśmy się już nie w noc, lecz w ziemię; po to, żeby znaleźć się w tym mieście podziemnym, bardziej prawdziwym,

czy podobnie myślał; on, który już wkrótce miał się zatrzymać, tam, niżej; czy o tym wiedział

i czy również zapragnął — może podobnie nie przestając sobie powtarzać, że to miasto jest rzeczywistsze — gdy ujrzał schody prowadzące w górę, za-

pragnął wyjść jeszcze na powierzchnię, zobaczyć tamto, inne niebo, stanąć w innym powietrzu;

wiatr osłabł, lecz wzmagał się deszcz, chłód trochę nas orzeźwił, wyszliśmy z dworca, zaraz naprzeciw świecił szyld kawiarni czy restauracji, sądziłem, że już jest północ lub dalej, lecz ten lokal był jeszcze otwarty, Andowi zostało parę złotych, mogło wystarczyć na kawę.

— Widzisz tę kelnerkę — mówił And — załóżmy, że to jest kobieta; zgódźmy się na to pojęcie; a nawet nie: stwierdzam — jeżeli tego chcesz, jeżeli uważasz, że ci się to na coś przyda, a udowodnię ci, że na nic, o ile już sam nie doszedłeś do tego wniosku, lecz go jeszcze odrzucasz, że na nic; więcej; że lepiej powiedzieć sobie: „nie ma" — ale jeżeli chcesz; stwierdzam więc; że są; ta kelnerka jest kobietą; naprawdę.

(he he; ja się uśmiechałem, a on też nie robił posępnych min, gdy to mówił)

— no więc doskocz teraz do niej, zedrzyj z niej spódnicę, sięgnij ręką tam, pomiędzy jej nogi, sprawdź; na co czekasz? Widzę, jak wlepiasz w nią ślepia, myślisz tylko o tym, tak, myślimy tylko o tym, dlaczegóż siedzimy spokojnie, dlaczego siedzieliśmy czy przechodziliśmy spokojnie obok tylu kobiet; co? Jakieś zasady towarzyskie, moralność, albo że mogą zamknąć do klatki czy domu wariatów? Nawet śmierć — gdyby to naprawdę — nawet śmierć nie mogłaby —

— bo jeżeli, od czasu gdy opowiedziano ci tę fantastyczną historię, gdy ci wmówiono, że one mają coś tam, pomiędzy nogami, aha, mówiłeś mi o żonie, a także o synu; tak, syn, przede wszystkim to, bo żona, no cóż, kobieta tak jak i ta kelnerka, jak wiele innych, ale syn — pomijając już moje wątpliwości, czy rzeczywiście ich mam — syn, to jest argument, który moje stwierdzenia obala; bo historyjka o bocianie jest przecież tak głupia, no a przede wszystkim pozbawiona tego wszystkiego, co pojawiło się później; później, gdy opowiedziano ci tę drugą historyjkę; tę tak oszałamiającą, tak cudownie słodką, że nie mógłbyś jej odrzucić; cudownie słodką i tylko to jest jedynym powodem, że wybrałeś ją; jedynym, bo nic więcej nie przemawia za tym, aby ją właśnie wybrać; jedna i druga opowiedziana, wmówiona; i nikt, gdy ja mówię, że syna, o ile go naprawdę mam, że syna przyniósł mi bocian, to nikt nie jest w stanie udowodnić mi, że to się stało w ten drugi sposób; co? No więc spróbuj; ta kelnerka jest znowu tutaj; dlaczego siedzisz, nie ruszasz się?

bo jeżeli od momentu, gdy usłyszałeś tę oszałamiającą opowieść, każdy twój dzień, czas twojego zasypiania i budzenia się, jeżeli wszystko było budowaniem dekoracji tego czegoś, co kobiety mają mieć w pewnym miejscu swojego ciała — a nie chcesz się jeszcze zgodzić z tym, że to były dekoracje raczej do dziwnej komedii, w której twoim partnerem, a jesteś jej bohaterem, twoim partnerem jest tylko opowiadanie, nic prócz opowiadania, dawnego, powtarzanego jeszcze później, lecz trochę niewyraźnego, tak że nawet już nie ono, lecz same dekoracje; bohaterem tej dziwnej, niezrozumiałej dla mnie komedii, nie wiem po co, nie wiem komu to jest potrzebne — wiedziałem już, że tak jest, a mimo to chciałem wierzyć, że nie same dekoracje, że one muszą mieć jakąś podstawę (wciornaści, kelnerka przechodziła), jakąś pod-

stawę; czekałem, niech zobaczę — doznam — sprawdzę — niech wreszcie — obojętne już, czy piękne, czy ohydne, ale niech będzie

(tylko, że myśmy się przecież śmiali; no, chwilami trochę inaczej, chwilami tym właśnie patosem, tym niedopuszczaniem śmiechu, patosem oczywiście świadomym, umyślnie robionym; głos Anda był modulowany umiejętnie, pochylenie czy w pewnych chwilach nagłe poderwanie głowy, zmiana głosu: to robiło wrażenie. — Właśnie: robiło jednak wrażenie; czy i on ulegał, czy ulegał własnym słowom, a także mnie, mojej minie, modulowanej — mimo że chwilami już prawie zasypiałem — modulowanej — czy na pewno zupełnie świadomie? poddającej się — on modulując głos modulował jednocześnie moją maskę, a ona, modulowana, skłaniała go chyba do nowych modulacji, a one znowu maskę, a maska, i także pewne moje, uległe słowom jego, słowa, słowa, które znowu — tak, to jakoś wzrastało i myśmy ulegali, to była zabawa, która wzięła nad nami górę, ona wreszcie nie bawiła nas, ale bawiła się nami. — Zresztą, czy to naprawdę była tylko zabawa? Nawet ta, nad którą wreszcie nie panowaliśmy?

zaraz: głos Anda za moment podniesie się i znowu pomyślę — jak zresztą myślałem i dawniej: „świetny aktor"

aha, „myśmy ulegali", „to była zabawa, która", czy to, ten za wszelką cenę spokój, to silenie się na olimpijski dystans, na ocenianie — czego? czym? — ten znowu krypto-obłęd, i jeszcze to, właśnie te słowa o obłędzie, czy nie jest uleganiem; wciornaści, ratuj, Świdryga, he he,

ratuję: głos Anda za moment podniesie się i znowu pomyślę: „świetny aktor")

obojętne już, czy piękne, czy ohydne, ale niech będzie, niech wreszcie wiem, że jest. Nie, ty nie zgadzasz się z tym; a więc jeżeli naprawdę wierzysz, to fakt, że siedzisz tu spokojnie, gdy ta kelnerka jest blisko (właśnie: ona przechodziła), ten fakt, że siedzisz, jest straszliwą zdradą tego rozżarzonego opętania, które wtedy, po tamtym opowiadaniu, nagle wchłonęło twoją przeszłość, cały, jak powiedziałem, twój czas, twoją krew, które całym tobą wznosiło tę fantastyczną budowlę

(naprawdę wierzyłem jego słowom. A siedziałem spokojnie. A kelnerka przechodziła)

jest więc ten fakt zdradą całego twojego życia, jest zbrodnią. — Aha, żyjesz; a czy cię to nie zdumiewa, że jednak żyjesz?

— Zdumiewa — powiedziałem;

tak, to wreszcie było przekonywające i on nawet nie musiał mówić tak dużo i tak bardzo logicznie; nie mówił zresztą tego tak, jak tu powtarzam, to nie był jakiś nieprzerwany monolog, zdania były rwane, lecz ich treść — choć były momenty, w których prawie spałem, jednocześnie myślałem jeszcze o podziemnym mieście — treść pamiętam dobrze, nawet pewne tutaj słowa czy całe zdania, wiem, że są jego; a jakieś jego myśli rzeczywiście rozwijały się we mnie; bo to jego rozumowanie, jak mówiłem, nie budziło we mnie sprzeciwu, poddawałem mu się; więc jeżeli myśli rozwijane, to w kierunku wyznaczonym przez Anda;

a w pewnej chwili może nawet już nie on, lecz ja powiedziałem czy myślałem: „tak, to jest w nas tak wielkie, może być tak wielkie, bo nie istnieje; nie jest do sprawdzenia; tylko czysta wyobraźnia może nadać czemuś taką bez-

graniczność, bo przecież wcześniej czy później poznajemy marność — (a kelnerka przechodziła. I miałem straszną ochotę. I siedziałem. I mówiłem czy myślałem) — wszystkiego, co jest do poznania; a więc można powiedzieć i tak: jeżeli coś w nas jest i nie przestaje być wielkim, to dowód, że nie istnieje". On zadał mi w końcu tamto pytanie i odpowiedziałem twierdząco, lecz zaraz — ponieważ uświadomiwszy sobie to zdumienie nagle się go przestraszyłem, tak, to naprawdę wywołało we mnie przerażenie — zaraz dodałem — żeby się temu zdumieniu przeciwstawić a może nawet, bo miałem i tę nadzieję, zlikwidować je zupełnie — dodałem:

— zdumiewa, ale nie bardzo.

— No więc pozostaje ci jeszcze czekanie na to „bardzo"; tak bardzo, że już nie będzie w tobie nic prócz zdumienia, ono zajmie miejsce tamtych fantazji; więc teraz jeszcze masz trochę czasu, aby się zastanowić, czy można żyć samym zdumieniem; zdumieniem, że się jednak żyje; a jeżeli ja tutaj trochę się wygłupiałem . . .

— Proszę państwa, zamykamy

to było powiedziane wyraźnie, lecz niezbyt głośno, ale natychmiast poderwaliśmy się do wyjścia, a w drzwiach zatrzymała nas jeszcze kelnerka, bo zapomnieliśmy zapłacić.

Naszego pociągu już nie było, ale za kilkanaście minut nadjechał następny, więc ten pierwszy odszedł chyba przed jakąś godziną.

I znowu byliśmy prawie sami w wagonie, jakichś trzech mężczyzn, chyba górników, siedziało w drugim jego końcu, usypiające dygotanie rozklekotanego wagonu, blade i nieomal brudne światło lamp gazowych, powietrze wilgotne, ciężkie, przesycone zapachem lakieru z rozgrzanych ławek, w tym dygotaniu i oparach And jednak, jak mi się wydawało, nie spał, to tylko ja trochę drzemałem;

a potem moja stacja już była dość blisko, And rozdał karty, ale zaraz przerwaliśmy grę, powiedziałem, że za parę minut będę wysiadał, And mówił, że właściwie ten nasz wyjazd miał sens, a jeżeli nie miał, to i ten fakt ma znaczenie, może nawet większe, niż gdyby to miało sens, i że powinniśmy już zawsze tam jeździć razem, tym bardziej że jemu się z nikim tak dobrze i tak zupełnie nie cierpi jak ze mną i że przecież Midryga musi być już stale, już do końca ze Świdrygą. Zaproszono mnie — mówił (spokojnie, zmęczonym, sennym głosem; i towarzyszyły temu uśmiechy; jego i moje) — na pewien wieczór autorski i powiedziałem, że przyjadę; bo już przecież nie pomogą grymasy, żadne próby wymykania się, te wszystkie gesty, już tylko gesty, więc powiedziałem: „oczywiście" i że przyjadę z tobą, oni się na to zgodzili; pojedziemy więc; to będzie za jakieś dwa tygodnie. Mówił to, a w pewnej chwili otworzył okno, wyrzucił karty, „bo — powiedział — do gry w karty nie dorastamy, tak, intelektualizm tej rozrywki przerasta nas; wymyśliłem, przypomniałem sobie coś innego, odpowiadającego naszemu intelektowi, coś naprawdę dla nas",

tak; gra w guziki, pomysł bardzo mi się podobał, miałem do Anda przyjechać zaraz, gdy wstanę, „więc jutro, u mnie, z guzikami; jak najwcześniej, nie powinniśmy tracić czasu, marnować zapału młodości", powiedział „jutro",

ale było już przecież po północy, więc właściwie miałem przyjechać w tym samym dniu, pociąg już zwalniał przed stacją, na której miałem wysiąść, przed Andem było jeszcze około pół godziny jazdy, wstałem, zapiąłem płaszcz. And odliczył papierosy, dał mi połowę, pociąg zatrzymał się, wysiadłem, And stojąc w drzwiach krzyknął jeszcze:

— Pamiętaj, przyjedź do mnie. Zagramy sobie w guziki!

*

Pomyślałem, że pomyliłem piętra, tamte korytarze są dość ciemne, a wszedłem tam wprost z przedpołudniowego światła, w dodatku myślałem tylko o guzikach, przecież zatrzymałem się nawet na schodach, żeby sprawdzić, czy je mam, więc gdy otworzono mi drzwi, wydało mi się, że pomyliłem piętra; zawsze drzwi otwierał mi And, a tam teraz był jakiś nie znany mi mężczyzna.

— Ach, przepraszam — powiedziałem — to jest wyżej, pomyliłem się.

— A o kogo panu chodzi?

Wymieniłem nazwisko Anda.

— Więc nie, nie pomylił się pan.

— Tak? A on, on pewnie wyszedł; w takim razie ja...

— Nie. Niech pan wejdzie. On jest tutaj — nie żyje.

„Nie żyje, nie żyje", powtarzała jego żona, chwyciła mnie za rękę, prowadziła do drugiego pokoju, „chodź, popatrz na niego, no popatrz, Boże, nie żyje". Leżał na tapczanie, naprawdę nieruchomy, najwyraźniej z twarzą trupa, zupełnie nieprawdopodobny

— nie (myślałem) to jest zupełnie... on, ten... ten diabeł, ten przecież nie człowiek... — (i równocześnie:) — ten... Midryga... a ja tu nad nim... wciornaści... nie, to zupełnie... ależ tak, he he... — nie, przestań, myśl o minie; ci tutaj ludzie... a właśnie, a gdybym właśnie... nie, nie możesz, nie myśl, odpowiedz tej kobiecie, powiedz coś... a właśnie, he he... he he? — zaraz, kto się tu właściwie śmieje? Co tu jest śmiechem naprawdę?... — no to co? He he... nie, nie myśl, słyszysz, jego żona, pyta się: „czy wierzysz?" — a jeżeli to właśnie on... nie; mina, ręce — a czy masz zapięty rozporek... o, właśnie, rozporek, że rzeczy, co? — i flaki, o: ktoś mówi o obiedzie, flaki się śmieją, a ja, a dlaczego ja... nie, nie myśl o tym, przygotuj głos, odpowiedni ton, odezwij się; ta kobieta do ciebie mówi, jego żona mówi do ciebie: „powiedz, no, powiedz"... Co powiedzieć? Czy wierzę? W co mam wierzyć? — przecież jest wyraźne... — o, słyszysz, ona znowu, teraz odpowiedz, ona znowu:

— Czy wierzysz, że on nie żyje, powiedz, czy wierzysz?

— Nie — powiedziałem dławiąc śmiech — nie wierzę.

Stanisław Czycz

Jan Huszcza

ZNOWU O SIERPNIU

Mój pokój
znajduje się na trzecim piętrze
jednego z domów w dużym mieście,
ale obłoki płyną znad lasu,
gdzieś tam ciemniejącego,
ale z okna widać jarzębinę,
tramwajów można nie zauważać,
jak redaktorów,
którzy odrzucają wiersze

Oto godziny,
w których niczego nie żałuję
i minionym kochankom
rozdaję czerwone goździki
za to, że o mnie tak dokładnie zapomniały,
a sobie wybaczam twarz swoją brzydką,
worki pod oczami

Nie obliczać,
nie przypominać,
ile razy zmarnowaliśmy,
ile razy nam zmarnowano
słodką, słaniającą się między gałęziami,
pogodę

To cezura
między wzbierającym rozkwitem a potulnym więdnięciem,
zielenią a rdzą

Nie szukać żadnych formułek,
żadnych z uśpienia nie budzić pragnień,
nie podchodzić do telefonu

Gdzieś we mgle leżą brzegi,
na których nigdy nie byłem,
na których nigdy nie będę,
brzegi Kuby albo Jawy

Godzę się na to

Nim jesień zakaszle,
skacząc boso
przez kałuże, oszklone przymrozkiem,
balkony odpływają w rozsłonecznioną mgłę,
podmiejskie plaże
sprzyjają ciałom

Przywiezioną znad stawu
łodyżkę dzikiej mięty
rozcierać między palcami tak długo,
aż urzekająca cierpkość,
cicha cierpkość
napełni pokój

Dniu,
zakończ się
wygrzebaną z popiołów
starą śliwą,
kryjącą pod skrzydełkami zakurzonych liści
fioletowe owoce

SPAWOZDANIE WĘDKARZA

Nazywam się Płoć Okoń Pstrąg
Cały jestem w Pławiku
Gdy służy szczęście,
nazywam się Szczupak
i ważę czasem więcej niż pół kilograma

Jestem Pogoda i pachnę tatarakiem
Jestem Deszcz i pachnę zleżałym sianem

W nocy nazywam się Raki
Wyjmują mnie spod nawisłego brzegu
jak spod krzaczastych brwi
gdyż jestem porażony błyskiem elektrycznej latarki

Ciągle jest godzina Obojętniektóra

Dopiero jutro
jutro, kurza wasza twarz, wrócę do miasta,
w którym wszędzie neonowe błyszczyki,
w którym wszędzie stalowe haczyki,
czyhające na mnie

Tylko nieliczne mogę bez trudu wymijać

Jan Huszcza

Lesław M. Bartelski

SZTUKA ODWAŻNYCH
(O TWÓRCZOŚCI TADEUSZA GAJCEGO)

Śmierć nie istnieje ani dla żywych, ani dla zmarłych, gdyż nie ma ona nic wspólnego z pierwszymi, a gdy przybywa, ostatni już nie istnieją.
Epikur

(Cytat znaleziony w papierach pośmiertnych Tadeusza Gajcego)

I

Okupacja, szczególnie lata 1942—44, okres dużego rozkwitu literatury w podziemiu, zostały przez historyków kultury i krytyków zupełnie nie zauważone, żeby nie powiedzieć wręcz — zlekceważone. Wystarczy wymienić choćby dwa nazwiska młodych poetów, debiutujących w latach wojny, by uświadomić sobie zarówno zakres tej poezji, jak i siłę jej oddziaływania. Myślę tu o Krzysztofie Baczyńskim (1921—1944) i o Tadeuszu Gajcym (1922—1944), najbardziej reprezentatywnych postaciach tamtego, minionego już dawno czasu. Nie ukazała się żadna porządna antologia podziemia, nie ma prac monograficznych, co gorzej — pewna część tej twórczości (np. wiersze Juliusza Krzyżewskiego, Wojciecha Mencla, publicystyka i dzienniki Andrzeja Trzebińskiego) w ogóle nie została opublikowana. A przecież był to okres wspaniałych debiutów, żeby wymienić, poza Baczyńskim i Gajcym, pierwsze publikacje utworów Tadeusza Borowskiego, Wacława Bojarskiego, Andrzeja Trzebińskiego, Zdzisława Stroińskiego, Ewy Pohoskiej, nie licząc tych, którzy w tym czasie działali i pisali, szczęśliwie ocalonych z zagłady. Jan Kott, domagając się odgrzebania ich z zapomnienia, pisał jeszcze w krakowskim *Odrodzeniu* (nr 41 z dnia 9 września 1945 r.): „Czynny i masowy udział pisarzy w walce o niepodległość i demokrację jest kapitałem moralnym polskiej literatury, którego nie wolno zmarnować i zaprzepaścić. Lata okupacji były okresem próby: próby charakterów, próby zasad, próby poglądów. O postawie pisarzy nie świadczą demokratyczne deklaracje, ale to, jakim był i co robił w ciągu sześciu lat wojny". Od napisania tych słów minęło piętnaście lat. Co zrobiono, ażeby choćby w minimalnej części ocalić tamte lata od zapomnienia? Prawie nic. Aż wstyd ogarnia, kiedy się pomyśli, że nie ma księgi pamiątkowej, poświęconej tym pi-

sarzom, którzy polegli lub zmarli w obozach koncentracyjnych w latach wojny; w mieście, które stało się dla wielu z nich grobem, nie ma nawet skromnej tablicy i nie ma także — co chyba jest najboleśniejsze! — publikacji. Ten, kto nie przeżył tamtych lat, nie potrafi uzmysłowić sobie tego napięcia heroizmu i wyrzeczenia się i tej gehenny, jaką przeszli polscy pisarze, gehenny poniewierki, głodowania, utraty legalnych możliwości twórczych, jednocześnie tej pełni wysiłku, jaki włożyli pisarze w wielkie dzieło wyzwolenia. Czy na Krakowskim Przedmieściu 87/89, na ścianie Domu Literatów, nie powinna zawisnąć tablica z wymienieniem nazwisk poległych i zamordowanych, pod którą w dniach 1 sierpnia i 1 listopada powinny się palić znicze?

Niedawno Jerzy Andrzejewski wzywał do pisania wspomnień z tamtego okresu, dobre będą i wspomnienia, chociaż, wydaje mi się, że ważniejsze od nich powinny być rzeczywiste oceny wartości, jakie wniosła ta literatura.

Jednym z jej czołowych przedstawicieli w okresie podziemia był Tadeusz Stefan Gajcy, pisujący pod pseudonimami Karola Topornickiego lub Romana Ościenia.

2

„Urodziłem się w roku, w którym zieleń była szczególnie zielona, a zapach wyjątkowo silny. W konsekwencji od tej chwili zaczęła się przewlekła choroba, którą dzisiaj określili lekarze jednym słowem: nieuleczalna. Bakcyle poezji znalazły we mnie obiekt zadowalający, skoro niepokoją mnie do dziś dnia..." — pisał Gajcy w żartobliwym *curriculum vitae*, znalezionym w jego papierach pośmiertnych. Urodził się w Warszawie 8 lutego 1922 r. w rodzinie drobnomieszczańskiej. Ojciec pracował na kolei jako ślusarz, matka była położną. Dorobili się własnego domku na Marymoncie, czyli, jak nazywają tę dzielnicę jej mieszkańcy — „na Piaskach". Pierwsze jego próby poetyckie datują się już od 1938 r. Były to wiersze o tematach tradycyjnych oraz proza liryczna, tak charakterystyczna dla pewnych kręgów poetyckich dwudziestolecia. W 1939 r. powstaje pierwsza część poemaciku *Ziemia,* drugą dopisze młody poeta w 1941 r. Jeden z wierszy, noszący tytuł *Wizja,* miał stanowić fragment cyklu zatytułowanego *Młodość strzelista:*

Dywanem złotych liści przyżeglował Anioł
i dotknął mnie swym cieniem. I nagle przystanął.
Gdym krzyknął przerażony, że boję się śmierci,
złowrogo zalśnił skrzydłem, wzrokiem mnie przewiercił,
odchodząc nic mi nie rzekł, lecz w oczach czytałem:
Niewdzięczny. Już umarłeś, bo cieszysz się ciałem.

Pamiętaj o odnowieniu prenumeraty „Twórczości" na drugi kwartał

Jak na chłopca niespełna szesnastoletniego jest to wypowiedź zaskakująca. Nie trudno odnaleźć wpływy Mickiewicza, echo lektur szkolnych. Zresztą dom i szkoła w pierwszym okresie twórczości silnie oddziaływały na Gajcego i kształtowały jego wyobraźnię. Gajcy chodził do gimnazjum i liceum XX. Marianów na Bielanach, była to najbliższa szkoła Marymontu. Ponieważ oboje rodzice Tadeusza pracowali, chłopca wychowywała niezwykle pobożna babka, Zmarzlikowa. Może dlatego w jego juweniliach pełno jest rekwizytów związanych wyraźnie z pojęciami Kościoła i dominuje nuta mistycyzmu. Jeszcze przed zdaniem matury Gajcy próbuje tłumaczyć: Heine, George, Horacy, są to jednak wprawki poetyckie, większej wartości artystycznej nie przedstawiające i świadczą o zasięgu lektury. Horacy to szkoła, poeci niemieccy — wynik własnych starań i zainteresowań. W 1941 r. Gajcy ukończył liceum i od jesieni zaczął studiować polonistykę na tajnych kursach. Tam poznał Zdzisława Leona Stroińskiego (pisującego pod pseudonimem Marka Chmury), ich przyjaźń trwać będzie do grobowej deski, w tym przypadku nie będzie to przenośnią — zginą razem na Starówce.

Pierwsze próby poetyckie — nie licząc oczywiście tych wprawek w 1938 i 1939 r. — mimo częściowej publikacji w prasie podziemnej (jak np. fragmenty poematu *Z dna)* nie zadowalały młodego autora, czego najlepszym dowodem może być fakt, że Gajcy nie włączył ich do swego debiutanckiego tomiku. Są to *Wiersze niewymierne* pochodzące z 1940 r. (świadczy o tym data pod jednym z tych utworów) oraz poemat *Z dna,* którego fragmenty — *Rapsod o Warszawie* — uzyskały nagrodę na konkursie podziemnego miesięcznika *Kultura Jutra,* wydawanego przez działacza Unii, poetę i filozofa Jerzego Brauna. Poemat, raczej cykl, *Z dna,* który jest prawie nieznany szerszemu ogółowi, poza garstką specjalistów, został napisany w 1942 r. Był to swojego rodzaju poetycki reportaż z kampanii wrześniowej, często nużący w swej dosłowności; poznać było, że młody poeta usiłuje wydobyć się z natłoku obrazów, wizyj i metafor, nie zawsze sugestywnych i trafnych, oraz pragnie spojrzeć własnymi oczyma na płonący wrzesień.

Ten czas
wieścili już prorocy o brodach rozwianych szałem,
łamali słowa jak świece w twardych wersetach psalmów,
w krzakach płonących usta na grozę wołały,
że przyjdzie, że przyjdzie ten dzień w łunach upalnych.

Poeta, biały chłopiec o dłoniach kruchych jak pióro,
wiedział już dawno o tym, kiedy w literach wierszy
wróżba wpisała się sama i kształtem pochmurnym
wiodła sprawy ku światłu uwięzionemu w śmierci.

Ten motyw opowieści o „armatniej młodości" będzie przewijał się przez cały cykl, subiektywizując nakreślone obrazy jako wizje młodego chłopca. Najładniejsza z nich to *Modlitwa żołnierska,* napisana nie bez wpływów wojennych wierszy Wierzyńskiego, mająca w sobie tę śpiewność, której mistrzem był Gajcy:

Zmiłuj się, zmiłuj,
błogosław,
broń ostrzoną w gniew i zachwyt
obdarz siłą,
obdarz.

Gdy twarzami zwróceni na zachód
krwią znaczymy swe drogi we wrzosach —
Bogarodzico łagodna,
Boże liryczny i wolny,
wysłuchaj naszej nowenny
z dna
wojny.

Przytoczony fragment *Modlitwy żołnierskiej* jest charakterystyczny dla poezji o nucie wojennej, która często swoje uczucia układała w kształt modlitw, nowenny czy wreszcie litanii. Stanowi ten cykl próbę podjęcia aktualnej problematyki dziejowej, próbę raczej zakończoną niepowodzeniem. Problemy, które wymagały rozwiązania przez osąd publicystyczny czy w formie eseju, musiały z konieczności napotkać trudność w wyrażeniu ich przy pomocy poetyckiego pióra. Ten głos z dna wojny nie mógł być czymś ostatecznym, dno zaczynało się dopiero odsłaniać, motyw września 1939 r. będzie drobnym elementem w tym wielkim obrazie, na którym, jak u Picassa, ludzie mają powykrzywiane twarze, raczej maski tragiczne aniżeli żywe oblicza.

Dramatem pokolenia było nie to, że nie mogło ono w pełni wyrazić swoich czasów poprzez lirykę, ale że przyszło mu żyć w dramatycznych czasach pogardy. Tragizm polegał także na tym, iż nie było wyboru; został on całkowicie narzucony przez los i historię, można go było przyjąć lub odrzucić, ale to nic nie znaczyło i nic nie zmieniało, gdyż śmierć dosięgała wszystkich jednakowo. Nikt nie potrafił się od niej wykupić, chyba za cenę zdrady, a i to było niepewne. Wojna nosiła bowiem charakter totalnej, poglądy i działania jednostki nie miały żadnego wpływu na nią, front trwał przez całe pięć lat i pięć miesięcy, każdy z przypadków mógł się okazać śmiercionośny. Apokaliptyczne wizje katastrofistów, mistrzów Gajcego, bladły wobec rzeczywistości, tego nalotu zbrodni i okrucieństwa, gdzie zacierały się granice wrażliwości sumień człowieczych. Świadomość niepewności istnienia, nieustanne zagrożenie były najpowszechniejszym uczuciem, obojętne czy ktoś dokonał wyboru walki, czy nie. Za wysokim, czerwonym murem getta ginęli co godzina ludzie z głodu i chorób zakaźnych, o ile nie dosięgła ich kula żandarma. Trupy leżały na chodnikach, przykryte gazetami, które darł wiatr na strzępy i ciskał nimi po przepełnionych mrowiem ludzkim ulicach. Na chodnikach poza tym murem stukały drewniaki, na kartki można było otrzymać ochłapy mięsne, trochę kości, czarny, ościsty chleb i marmoladę z brukwi lub marchwi. Ciężkie warunki życia dawały się wszystkim we znaki, kradzież zamieniała się, niestety, w cnotę narodową. Wojna równała społeczne hierarchie, niemal bohaterami stawali się ludzie, którzy pomagali żyć — handlarze. Listonosz Łyko ze świetnej noweli Wojciecha Żukrowskiego *Przebieg* uosabiał symbol przeciętnego obywatela GG. Decydowały przesłanki „gospodarki wyłączonej" —

Łyko jeździł za bimbrem i rąbanką, świat jego wzruszeń i przeżyć był równie heroiczny jak konspiratora, jedna ochraniała ich noc, skala zaś ryzyka w istocie nie była taka duża.

Dramat pokolenia, które wchodziło w życie, był podwójny — nie miało normalnej możliwości rozwoju, przedwcześnie dojrzałe i wdrożone w system zagłady, obciążone obowiązkami narodowymi i społecznym nieraz ponad siły, z drugiej strony poddane mimo woli naciskom intelektualnym i moralnym wroga oraz czasu. Siły, jakie działały, wydawały się z pozoru irracjonalne, naruszające porządek świata. „Cóż, w okresie, kiedy naród jest rozbity i staje się mierzwą dla zwycięzcy, wtedy jak płomień wybucha mesjanizm, wiara w posłannictwo narodu, w jego ponadludzką wartość" — z gorzkim sarkazmem wypominał swym rówieśnikom Tadeusz Borowski, w opowiadaniu pt. *Portret przyjaciela,* ich zachłystywanie się siłą. Że pokolenie to, mimo nacisków rzeczywistości, zachowało swój pion moralny, zawdzięczać to będzie idei walki zbrojnej oraz nauce. Wyższe uczelnie działające w podziemiu odegrały decydującą rolę w moralnym wychowaniu młodzieży — umiały narzucić jej ideowość i nieobojętność na sprawy społeczeństwa czy narodu, dwie cechy właściwe rocznikom określanym jako „Kolumbowie, rocznik 20".

Młoda poezja podziemia była jak najściślej związana z kręgami uniwersyteckimi. Bojarski, Borowski, Trzebiński, Gajcy, Stroiński, Mencel uczęszczali na komplety polonistyczne, dołączył do nich o wiele później Baczyński, grupa literacka „Sztuka i Naród", związana z konspiracyjnym miesięcznikiem (raczej czasopismem, od kwietnia 1942 do lipca 1944 ukazało się numerów 16), równie silnie była powiązana z kręgami studenckimi. Z nich rekrutowali się czytelnicy *SIN*-u i słuchacze nielegalnych spotkań literackich, co stanowiło jedną z form kulturalnego ruchu oporu. Trzeba to zrozumieć, jeśli się weźmie pod uwagę, że hitlerowcy starali się usunąć z bibliotek publicznych wszystkie książki dotyczące literatury polskiej, angielskiej lub francuskiej, a także i słowniki. Społeczeństwo polskie, szczególnie młodzież, powinno być wychowywane w ciemnocie. Kierownik hitlerowskiego resortu wychowania i oświaty, Watzke, wydał w 1940 r. specjalny okólnik do podległych mu urzędów, w którym pisał: „Należy zwrócić uwagę na to, ażeby dla Polaków pozostała tylko literatura kryminalna, krótkie opowiadania bez wartości i tym podobne rzeczy rozrywkowe".

Młodzież przeciwstawiła się tej polityce eksterminacyjnej studiami na dwóch podziemnych uniwersytetach (Warszawskim i Ziem Zachodnich), studiami na innych wyższych uczelniach, które działały niezwykle pracowicie i rzetelnie w podziemiu. Przyłapany przez hitlerowców komplet socjologii z dr. Władysławem Okińskim jako wykładowcą został w styczniu czy w lutym 1944 r. rozstrzelany. Śmiercią płaciło się za naukę, zresztą sądy doraźne, działające na obszarze Generalnego Gubernatorstwa, miały jako swą podstawową zasadę — karę śmierci. Śmierć groziła za czytanie podziemnej prasy i słuchanie radia, śmierć groziła za kupno białego chleba i mięsa pochodzącego z nielegalnego uboju. Śmierć groziła na każdym kroku, stawała się coraz bardziej naszą rzeczywistością.

W najczarniejszym okresie wojny, w roku 1942, kiedy wciąż dochodziły wiadomości z placu boju, wymieniające na wschodzie nazwy zniszczonych miast rosyjskich czy na południu, w Afryce, Tobruku, pojawiły się w Warszawie

antologie poetyckie *Pieśń niepodległa* czy też *Słowo prawdziwe*. Miały często luksusową szatę graficzną i wysoki nakład, nie tylko jak na tak trudny okres. I jednocześnie pojawiły się pierwsze debiuty — Jan Bugaj (Krzysztof Baczyński) wystąpił z *Wierszami wybranymi*, pod koniec roku ukazał się drugi tomik, odbity na powielaczu, anonimowego autora (Tadeusza Borowskiego), przynoszący cykl poetycki pt. *Gdziekolwiek złemia*.

Rok 1942 był także przełomowy w dorobku twórczym Tadeusza Gajcego. Uzyskał on bowiem trzecią nagrodę na konkursie *Sztuki i Narodu* i wszedł wraz ze swym przyjacielem, Zdzisławem Stroińskim, do redakcji tego pisma. Jesień 1942 r. można uważać za uformowanie się tej grupy poetyckiej. Jury konkursu spoza redakcji — Józef Stachowski oraz Jerzy Zagórski — przyznało pierwszą nagrodę Wacławowi Bojarskiemu, autorowi liryku prozą pt. *Ranny różą*, uważając utwór za rzeczywiste doznanie artystyczne. Honorarium wyniosło zł 100. Drugą nagrodę w kwocie zł 30 otrzymał nie znany mi bliżej Parvo (Kozłowski) za wiersz pt. *Trubadur*. Trzecią zaś Karol Topornicki za wiersz pt. *Wczorajszemu*. Wysokość nagrody wynosiła zł 20. Były to nadwyżki ze sprzedaży *SIN*-u i traktowano je jako wyróżnienia honorowe. Wartości materialnej nie przedstawiały.

Tym wierszem, będącym swoistego rodzaju wyznaniem, wchodził Tadeusz Gajcy, jako dojrzały już twórca, w krąg literatury podziemnej.

8

Jaka była ta młoda poezja dwudziestolatków? Pierwszą jej cechą było gwałtowne odcinanie się od tradycji dwudziestolecia, od twórczości ją poprzedzającej, tylko katastrofistom przyznawano miejsce w tym Panteonie, który dopiero stawiali młodzi. Gajcy wręcz otwarcie akceptował tę poezję, stwierdzając, że „tragizm czasu czy tragizm czasów uchwyciła drobna w stosunku do całości liczba poetów. W odrębnym, dwutorowym bloku poezji lat międzywojennych te nieliczne pozycje twórcze mają wygłos aktualności i teraz, poezja ich jest genetycznie najbliższa twórczości wojennej. W pozornie pogodnej, nie grożącej nowym potopem atmosferze czasu dostrzegli oni zbliżającą się zatratę. Czechowicz, Miłosz, Zagórski, Sebyła — oto nazwiska katastrofistów. W ładzie nieba, w porządku spraw ziemskich dostrzegli cień przeznaczenia, nieuchronny i groźny. Poezja katastroficzna rodziła się z przeczucia". W wypowiedzi pt. *Już nie potrzebujemy (Sztuka i Naród*, nr 11—12, wrzesień—październik 1943 r., str. 10—15) Gajcy pisał, że „artykuł ten wyrzeka się sądu, pragnie natomiast z dwutorowego nurtu poezji międzywojennej (Skamander i Awangarda — przyp. mój) wyłowić nie więź pokrewieństwa z poezją stającą się współcześnie, jest ona oczywista, lecz sięgnąć po w i d z e n i e, które w tamtym okresie było jedynie p r z e c z u c i e m, dzisiaj — powtarza się, lecz jest już p o t w i e r d z e n i e m rzeczywistości". Czechowicz patronował poetyckiej drodze Gajcego, na Baczyńskiego wywarł mniejszy wpływ, choć i u autora *Wierszy wybranych* znać nawet jawne zapożyczenia. I chociaż równie wielki wpływ na nich obu, a także — może i przede wszystkim — na Tadeusza Borowskiego wywarł Czesław Miłosz, to jednak Czechowicz pozostał dla wojennej generacji symbolem liryki.

Akceptując poezję Czechowicza i poniekąd wychodząc z niej, młoda poezja nie zapominała jednak, że jest to wzór ważny dla przeszłości, że koszmarna teraźniejszość wymaga bardziej męskiej i heroicznej postawy. Musiała bowiem drażnić owa bezbronność, właściwa poezji Czechowicza, bezbronność humanisty wobec zjawisk, które mu trudno było pojąć. Śmierć Czechowicza od niemieckiej bomby w zatłoczonym uciekinierami i wojskiem Lublinie uważał, nie bez słuszności, ideolog literacki *Sztuki i Narodu*, Andrzej Trzebiński, za symptomatyczną, niemal za koniec pewnej epoki. Katastrofizm spełnił swoją rolę, jego celem było wzbudzenie zaniepokojenia w człowieku. „Zasadniczymi formami uczuciowości tych liryków były pesymizm i katastrofizm. Z naszej perspektywy możemy powiedzieć, iż były to formy słusznego oczekiwania, sprawdzone, niestety, ponad miarę najgorszych przywidzeń" — pisał w *Liście do Jana Bugaja* Kazimierz Wyka. Wybierając jedną z formacji poetyckich dwudziestolecia, nie w pełni jeszcze okrzepłą i dopiero narastającą, młodzi sięgali po jej arsenał doświadczeń twórczych, o wiele bardziej sceptycznie odnosząc się do jej postawy. Ten punkt widzenia stanowił zarazem punkt wyjścia; można było kontynuować to tylko, co się znało i co się w jakiejś mierze akceptowało. Trzeba dodać, że dużą rolę w kształtowaniu poglądów estetycznych młodych odegrała antologia poezji współczesnej Ludwika Frydego i Antoniego Andrzejewskiego, niejako biblia młodego pokolenia. „Oczekujemy rozwiązania katastroficznej, tragicznej nuty, aby nie powiedziane było: rośli bezradni, gdy czas wołał o czyn — dopominał się Gajcy w artykule pt. *Już nie potrzebujemy*. — Zmaganie się z wewnętrzną prawdą, szukanie jej, choćby przez to groziła samotność — oto on. Czyn artystyczny. Tak, pięknoduchy — poezja ma wychowywać, nie tylko bawić, urzekać, ma wychowywać... Nie możemy powtarzać bezradności i lęku wobec nadchodzącego. Już nie potrzebujemy. Wydaje się, że mało jest rzeczy zdolnych nas przerazić. Wydobycie się z trwogi katastroficznej to znalezienie prawdy."

O ile można mówić o wyraźnie ukształtowanej poetyce Gajcego, o tyle jego poglądy estetyczne należy uznać za typowe wypowiedzi poety, z konieczności raczej praktyka aniżeli teoretyka. Zdobywał je Gajcy nie tylko poprzez artykuły, ale także — jakże zresztą chętnie — poprzez recenzje czy oceny. Nie był teoretykiem, część poglądów przejął od swego rówieśnika, świetnego eseisty Andrzeja Trzebińskiego (1922—1943), pisującego pod pseudonimem Stanisława Łomienia. Wrzesień 1939 roku zabił lirykę — stwierdzał kategorycznie Trzebiński — ponieważ oddalenie się od rzeczywistości czynów, znalezienie w takiej sytuacji dystansu stało się ponad siły. Najważniejsza była jednak śmierć samej liryki. Umarła ona we wrześniu 1939 r., nie od przypadkowej kuli zresztą, nie od przypadku w ogóle. Umarła dlatego, że skończyła się oto epoka słów w literaturze, a musi się zacząć w niej epoka czynu.

Czyn pojmowany jako odnalezienie prawdy — w tym się wyraża skrót tych ambitnych poglądów. Młodzi poeci nastawieni byli na najwyższy ton, a zwalczali tandetę pseudopatriotyczną, owe śmiecie, jakich sporo czytywało się w pismach podziemnych, a które i dzisiaj uchodzą za „wyraz ducha" tamtych ciężkich lat. Nasycenie poezji elementem intelektualnym i filozoficznym, nierzadko w swym wydźwięku metafizycznym, wydawało się zadaniem podstawowym.

Gajcy te poglądy na poezję wyrażał w swych utworach. W maju 1943 r. ukazał się jego pierwszy tom pt. *Widma* w ilości 250 egzemplarzy, składający się z dwóch zasadniczych części — poematu, od którego tom przejął tytuł, oraz siedmiu wierszy stanowiących wybór utworów, publikowanych w prasie podziemnej, poza *SIN*-em także i w *Kulturze Jutra*. Rzecz ciekawa, że nie dołączył do nich Gajcy wierszy z *Nowej Polski* — *Betleem* oraz *1942. Noc wigilijna* (opublikowanych przeze mnie na łamach *Nowej Kultury)* jako zbyt powiązanych realiami z rzeczywistością wojenną. Podobnie jak w cyklu poetyckim *Gdziekolwiek ziemia,* z którym *Widma* w jakiś sposób polemizowały, aktualne problemy nie ujawniały się bezpośrednio, ale tkwiły głębiej — w podjętych problemach, w obrazach, a także w warstwie językowej. Jako utwór alegoryczny, zgodnie ze stylem epoki, ta wypowiedź poetycka została niejako zatopiona w niemal zagadkowej i niezwykłej scenerii, kosmiczno-apokaliptycznej aurze, poeta nawet w obrazach, nieraz bardzo konkretnych, operował aluzjami, jak gdyby bał się „splamić" swą wizję poetycką wulgarnymi realiami. Poemat jest właściwie przejawem snu, męczącego na skutek pojawiania się i zanikania wątków, męczącego przez obsesyjność skojarzeń i znaczeń. Rzeczywistość snu jest rzeczywistością zjawiskową, w polu widzenia pojawiają się zaznaczone tylko, fragmentaryczne, ale sugestywne wizje. Metaforyczny pejzaż rozrasta się we wnętrzu człowieka w we śnie przeżywane zjawiska. Tego rodzaju ujęcie pozwalało poecie ogarnąć kosmiczność i nieludzkość rzeczywistości wojennej i jednocześnie pozwoliło na spiętrzenie fantastyczności i widmowości. Wiersz nie krystalizował luźnych wrażeń, nie przenosił ich w zwięzłe strofy, przeciwnie — jakby pozostawał w nie wytopionym jeszcze kruszcu, poetyckiej magmie, natłoku ostrych, dalekich w powiązaniach metafor, które nie pomagały w rozumieniu sensu tej poezji, lecz go zaciemniały. Kruchość intelektualnych podstaw poematu tym bardziej sprzyjała rozrostowi obrazu, który w tym poemacie stał się wszystkim — zarówno istotną treścią, jak i wnioskami światopoglądowymi, tłem, jak i szczegółem. Romantyczny spór z Bogiem, bunt młodości, wyraził poeta w sarkastycznym tonie i zakwestionowaniu prawd ludzi zwykłych.

A mówili: przeżyje, kto wierzy,
kto nie wierzy, nie wypije i nie zje.
Śpią zuchwali na szczątkach oręża,
między nimi i fryzjer, i rzeźnik.

Gajcy brał z Mickiewicza ów prometejski gest zmagania się z Bogiem, pisał aż nadto wyraźnie:

Strzaskałeś kroplami głuchymi jak młot
kuty w powietrzu sarkofag,
gdziem leżał w kwietnym puchu
czekający na nową noc,
kiedy twe ręce spoczną na chlebie i koszach.
— — — — — — — — — —
Jeszcze wierzyłem, wyślesz łuk
tęczy, gdy zbudzić się zdołasz —

lecz tyś spał — a u wiosła niespokojny tłum
twoich aniołów.
Więc nadzieję żegnając z warg zwaliłem szeptem,
który ogromnym wołaniem się rozległ i deptał
gwiazdy błędnie wiszące
nad kolumnadą kosmicznych bram.

Nie złamałeś mej mocy —
Jestem sam!

W poemacie obrazy poważne sąsiadują z groteską, można to tłumaczyć poniekąd względami kompozycyjnymi. Ale właśnie w takim groteskowym ujęciu (Trzebiński postulował groteskę jako czołowy gatunek literacki, mający walor najpełniejszej obiektywizacji zjawisk!) wyrażał się bunt i nieśmiałe wątpliwości. Podejmując problematykę metafizyczną, Gajcy nie umiał jej sprostać, nie umiał podać żadnych filozoficznych rozwiązań. Metafizykę tę zresztą trzeba pojmować wyłącznie w kategoriach poetyckich, niewiele mających wspólnego z rygorem myślenia naukowego. Mimo te wszystkie zastrzeżenia *Widma* wydają mi się doniosłym osiągnięciem w rozwoju twórczym Tadeusza Gajcego. Jako debiut poemat zaskakiwał siłą poetyckiej ekspresji i kryjącymi się w niej możliwościami. Rozładowywał ponadto osobiste kompleksy młodego twórcy, co było rzeczą nie do pogardzenia. W *Widmach* widzimy wybuch lirycznego żywiołu i walkę o własny styl. Gajcy zebrał w tym utworze doświadczenia różnych poetyk, od młodopolskich *Hymnów* Jana Kasprowicza po oparte na wewnętrznych skojarzeniach, trudne do odcyfrowania poematy katastrofistów. Jego silna indywidualność przetworzyła je na własny sposób, ale był to dopiero pierwszy krok. Zespół metafor, które Iwaszkiewicz w liście do Gajcego określił jako „uczepliwe wodorosty", gromadzenie tych porównań, piętrzenie ich, co było zasadą zresztą całej szkoły warszawskiej, przy niewątpliwej śmiałości i odkrywczości, posługiwanie się odległymi rymami, widmowość przejawiająca się w luźnym kojarzeniu znaczeń, element dramatyczny odbijający niepokój tych czasów, składnia raz młodopolska, raz warszawskich przedmieść — oto cechy, zalety i wady tej poezji, podane w ogromnym skrócie. Gajcy szokował śmiałością zestawień i porównań, jak i ich zagęszczeniem aż przechodzącym w barok; obrazy jednego utworu, jednej sceny, jednej nawet migawki poetyckiej niosły w sobie zbyt wiele zdobnictwa, które raczej rozbijało jedność obrazów aniżeli je wzmacniało. Bogactwo nieskoordynowanej wyobraźni w początkowym okresie autora *Widm* zniekształcało całość wizji poetyckiej, przygniatając ją wspaniałą, choć nadmierną metaforyką. Ale zestawienie umieszczonych w tomie obok *Widm* drobnych utworów, jak choćby *Legenda o Homerze* czy *Chwila biblijna*, wskazuje, że Gajcego było stać na strofy czyste, dźwięczne, pełne nieśpiewnej muzyczności, których mistrzem był Józef Czechowicz.

Ambicją młodej poezji okupacyjnej było wyrazić swój czas, co już podkreślałem, ale jednocześnie w sposób wyraźnie od niego niezależny. U Baczyńskiego będzie się to manifestowało nutą dostojną, u Borowskiego klasycznie chłodnymi wierszami, co prowadziło do daleko posuniętego obiektywizmu w ocenie zdarzeń, u Gajcego zaś siłą poetyckiej wizji. „Gdziekolwiek

ziemia jest snem, tam trzeba dośnić do końca" — postulował Borowski. *Widma* były tym właśnie snem dośnionym do końca.

Ten tomik (i jeszcze parę latem 1943 r. opublikowanych wierszy) zamknął pierwszy okres twórczości Gajcego: rok poszukiwań. Następny tom będzie oczyszczony z tej poetyckiej magmy, fascynującej jednak swą świeżością i dynamiką, będzie znamionował rzeczywisty postęp poety. Ale nim doszło do jego opublikowania, nastąpiły wydarzenia, które musiały wywrzeć niewątpliwy wpływ na młodego poetę. „Twórczość artystyczna, poetycka, to proces związany ściśle z przebiegiem życia twórcy — nie można więc negować roli, jaką odgrywają nawet intymne sprawy życia pisarskiego" — stwierdza Andrzej Stawar w swym studium *O Gałczyńskim*. Sprawą, która zaważyła na życiu i twórczości Gajcego, jakże zresztą krótkim życiu, były wypadki określane jako zdarzenia pod pomnikiem Kopernika. Nieudana demonstracja w 400 rocznicę śmierci wielkiego uczonego, próba złożenia wieńca, zakończyła się postrzeleniem i w konsekwencji śmiercią Wacława Bojarskiego (zm. 5.VI.1943 r.) oraz aresztowaniem najbliższego przyjaciela Gajcego — Zdzisława Stroińskiego. Gajcy wziął czynny udział w tej demonstracji, ubezpieczając zbrojnie pozostałych. Odnosi się wrażenie, że czuł się odpowiedzialny za śmierć Wacława Bojarskiego. Ten motyw odpowiedzialności za czyjąś śmierć pojawi się w jego twórczości (patrz opowiadanie pt. *Cena, Twórczość* nr 3, marzec 1957) i będzie się rozrastał coraz silniej, jednocześnie z przeczuciem własnej śmierci. „Dla mnie śmierć to wymiar sprawiedliwości. To cena" — mówi bohaterka tego opowiadania. I dalej: „Płacimy za każdy zły czyn, wyrządzony przez nas, cierpieniem, które nazwijmy cierpieniem zadośćuczynienia." Tę filozofię rozwinął Gajcy w opowiadaniu dość konsekwentnie, każąc swemu bohaterowi zapłacić własną śmiercią za cudzą śmierć. Jak gdyby przewidywał rozwój wypadków. Przecież jemu od tych tragicznych dni został jeszcze tylko ponad rok życia.

Gajcy w 1943 r., jak gdyby w przeczuciu tego, co go czeka, rzuca posadę magazyniera w firmie konfekcyjnej „Baśka", mniej zajmuje się studiami polonistycznymi, natomiast pisze i działa. Jest to okres wzmożonej pracy poety nad sobą i okres najwspanialszej jego twórczości. Pisze z takim zapałem i zapamiętaniem, jak gdyby wiedział, że niewiele czasu przed nim. W przeciągu roku powstają takie utwory, jak opowiadanie *Cena*, wspaniałe w swej drwinie *Misterium niedzielne*, sztuka sceniczna *Homer i Orchidea*, nowy tom wierszy pt. *Grom powszedni*, poemat *Do potomnego*, sam jeden mogący świadczyć o wielkości poezji Gajcego, oraz garść wzruszających utworów poetyckich, napisanych z wyraźnym przeczuciem śmierci. A przy tym artykuły w *Sztuce i Narodzie*, redagowanie tego pisma, organizowanie podziemnego życia kulturalnego, kontakty z literatami starszego pokolenia, jak Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Andrzejewski, Jerzy Zagórski i inni. Gajcy staje się postacią znaną w konspiracyjnych środowiskach literackich, mając uznanie starszych i młodych. Redakcję *Sztuki i Narodu* przejął po tragicznej śmierci trzeciego z kolei redaktora tego pisma, Andrzeja Trzebińskiego, rozstrzelanego w egzekucji publicznej na ul. Nowy Świat w dniu 12 listopada 1943 r.

Nowy, drugi, zbiór wierszy Tadeusza Gajcego pt. *Grom powszedni*, wydany wiosną 1944 r., ugruntował jego poetycką sławę i jego znaczenie w wojennej

generacji młodych. Twórczość jego zaczyna tym mocniej nabrzmiewać nutą tragicznego smutku jakby przed ostatecznym rozstaniem, jego wiersze jednak stają się przy tym coraz bardziej wyraziste i klarowne, w poecie dokonała się przemiana, nauczył się pewnie panować nad materiałem poetyckim. Zdumiewa celność metafor, zdumiewa ich śmiałość; to, co w pierwszych utworach mogło nawet razić, teraz, po oczyszczeniu się jego warsztatu, staje się cennym walorem. Można by więc mówić o absolutnym słuchu poetyckim. Miał go też Stanisław Rogowski, świetny lwowski poeta, z którym Gajcy — wątpię nawet, czy znał jego utwory — miał wiele wspólnego, Rogowski, jeszcze jedna ofiara wojny! Z tych wierszy Gajcego, pisanych od lata 1943 do wiosny 1944 r., powstał nowy tom, obszerniejszy niż *Widma*, mimo iż poeta znowu nie wszystkie napisane utwory w nim zamieścił. Tytuł zbioru znamienny — *Grom powszedni*, ten grom, który był ulubionym terminem Józefa Czechowicza, tu, w poezji Gajcego, rozrósł się do konkretnego pojęcia. Wyobraźnia poety nie przekroczyła wojny i jej wizji, zaledwie gdzieś poza nią zamajaczył przyszły czas i wolność. Gajcy tkwił w wojnie głęboko, nigdy nie przekroczył jej granic. Rzeczywistość wojenna przenikała do najdrobniejszych szczegółów, rzucała cień na każdy motyw. Zespół metafor, oryginalnych i zaskakujących, którymi Gajcy nasycał swoje wiersze, nie licząc się często z ich pojemnością ani też z kompozycją, byle uchwycić ich integralne piękno, miał swoje ukryte znaczenie; męczące natrętnością, wzmagały obsesyjność obrazów i tok rozumowania elementem pełnym wizyjności i jakby innego już wymiaru. Ich wagę stanowiło to, że były nie tylko ozdobami, lecz także zasadniczymi składnikami utworu, bez których byłby on uboższy i jednoznaczny.

Mówię: powietrza mszał
niech się odemknie jak róża
lub ręka trwożna —

(Schodząc)

oto jeden z kapitalnych przykładów metaforyki, która tylko pozornie jest bogactwem formalnym, w istocie swej przyczynia się do pogłębienia treści i jej znaczeń. Mszał powietrza otwierający się jak róża, pierwsze wrażenie estetyczne to uczucie delikatności, drugi człon metaforyczny — „lub ręka trwożna" — nadaje wierszowi pewne zabarwienie emocjonalne, wskazując na nutę tragizmu. Wielka intuicja Gajcego ratowała poetę przed zabrnięciem w ślepą uliczkę formy, zasób metaforyki świadczy zarówno o wymyślności, jak i jej celowym, kompozycyjnie zamierzonym układzie. To, co z pozoru wygląda na barok, na przerafinowanie formy, na obudowanie utworu ozdobami aż do przesytu, w gruncie rzeczy wskazuje na wielką pracę wyobraźni młodego twórcy, który umiał nadać znaczeniom wieloraki sens. Mawiał wtedy zazwyczaj, że „komplikuje" utwór, a to przecież było celem jego twórczości.

Po *Widmach* Gajcy odbiegł w swych utworach od problematyki religijnej *sensu stricto*, jego świat doznań stał się wyraźnie laicki. Pozostał jednak w jego poezji cały dotychczasowy zespół środków wyrazu, tak bardzo związany z latami młodości — porównania i obrazy wyniesione z lektur pism kościel-

nych lub osobistych przeżyć. Jest to, jeśli już mówić o tym, barok wiejskiego kościołka, prześwietlonego słońcem, poza którym widać nadciągający zwał chmur. I jest to przy sięgnięciu do bardzo specyficznego słownictwa — poezja na wskroś nowoczesna, przepojona metafizycznym niepokojem, który charakteryzował tamten czas:

Wejdę. Gwiaździsty lichtarz
dnieje proroczo w głębi,
gwoździ czerwonych kilka
i kość złamana nad nimi,
dno tu jest albo światła
skupiona, cierpka glina,
co kwiatem głaz przygniata
i noc piorunem przeklina.

Mówię: królestwo moje
z barw licznych i dłoni dwu.
Skowronek błyska jak płomień,
zwisa jak śpiewny sznur;
ale jest czas miłości
i ciemność gra jak hejnał,
by ciałem oraz głosem
wyrastać z zapomnienia.

Powiedzą: smutny kraj
i trumna głowie twarda,
bo jakaż miłość jest,
co ziarno daje puste —
Lecz grom powszedni gra
jak fletnia mi przy wargach
i ognia czarny cierń
jest jak bolesny uśmiech.

Wiersz ten, pt. *Schodząc*, zamykał drugi tom poezji Tadeusza Gajcego. Zbiór ukazał się pod koniec maja 1944 r. w ilości 500 egzemplarzy, które zostały tak szybko rozkupione, że Gajcy zamyślał o drugim wydaniu, do którego miał ochotę dołączyć jeszcze parę wierszy, napisanych już po wyjściu *Gromu*, lecz związanych z kręgiem tej problematyki, której był tom poświęcony. Nuta tragiczna, nuta pesymizmu w tych wierszach zaczyna powoli ustępować trosce o nowy humanizm, wyniesiony z wojny. Najdobitniej ujawni się to w wierszu otwierającym tom, pt. *Przesłanie:*

Wywiodę ton ostatni w tej wiosennej nocy
pod Niedźwiedzicy posępnej sercem,
byście mówili: narodzeni z miłości
nie chcemy więcej

czy też w wierszu *Miłość bez jutra:*

Bo tyle tylko wiary w pieśni,
ile obrazu pod powieką
ziemi odbitej ostatecznie.

Zamiast wiary w moce nadprzyrodzone Gajcy stawiał na wiarę w siły człowiecze. Ma ją kształtować obraz ziemi, jaką przechowuje nasza pamięć, ta przemiana postawy autora od okresu *Widm* jest istotna. Podmiotem poezji Gajcego staje się człowiek idący przez swój czas, szukający swojego miejsca na ziemi, człowiek, który myli krok i czoło poryte przez młodość odwraca „gdzie ojczyzna grom wygasły jak krzyż czarny niesie". I nie do współczesnych zwracał się w swych wierszach młody poeta, ale wiosną 1944 roku, w obliczu zagłady, zwracał się do tego, który przyjdzie, i przemawiał do niego jak do kogoś bardzo bliskiego:

Bo wystarczy nam jedna ziemia,
choć stron cztery i nieba obszar
dziwnie płaski stoi jak z cienia.
Tylko jednej za mało miłości,
by sen przebyć i stanąć powtórnie
dłoń bezbronną unosząc jak strunę.

(Temu, który przyjdzie)

Pełnię swej głęboko humanistycznej, rozdartej tragizmem postawy i określenie czasu, w którym żyliśmy, miał Gajcy wyrazić w swym słynnym utworze *Do potomnego.**

4

Gajcy był nie tylko poetą, ale i dramaturgiem. *Misterium niedzielne,* poemat dramatyczny, należy traktować jako przejście do form scenicznych. Napisał je poeta niesłychanie szybko, w przeciągu zaledwie paru dni. Pisał je wieczorami, przy karbidówce, gdy rodzice położyli się już spać, a w kuchni panowało jeszcze przyjemne ciepło. Rękopis, przy naprawdę minimalnej ilości poprawek, czyni wrażenie przemyślanej w najdrobniejszych szczegółach pracy. Gdzieniegdzie autor zmieniał określenia, im bliżej końca, tym bardziej koncepcja utworu staje się skrystalizowana, zaś rękopis jest prawie nie poprawiany. Data ukończenia została wyraźnie przez poetę zaznaczona: 25.X.1943 r.

Misterium niedzielne, mimo formy dramatu jasełkowego poniekąd, nie ma walorów scenicznych, chociaż pozory mogłyby świadczyć o tym — podział na części niby na odsłony, charakterystyka występujących postaci, dialogi i monologi. Jest to poemat dramatyczny, elementy widowiskowe mają na celu uwypuklenie pewnych założeń poety, przerywając zresztą monotonię scenerii dziejącej się przez trzy części pod kościołem św. Honoraty w Warsza-

* Szerzej omówiłem całokształt twórczości poetyckiej Tadeusza Gajcego w obszernym studium, niedawno ukończonym, poświęconym młodej literaturze podziemia w latach 1942—44 pt. *Genealogia ocalonych.* Część ocen i poglądów została niemal dosłownie powtórzona w niniejszym szkicu.

wie. W swej istocie jest to właściwie antymisterium, cel demaskatorski autora wydaje się zupełnie jasny. Dramatom narodowym przeciwstawia Gajcy liryczny żart, gwałtowny wybuch iście warszawskiego humoru, chociaż drwiący ton w gruncie rzeczy pokrywa troskę o całkowite odcięcie się od przeszłości, o przezwyciężenie jej i znalezienie „zwięzłego sensu historii". Postaci bardzo warszawskie, jak dziad kościelny Hipolit, Dorożkarz wieszczący, uczony w astronomii policjant, trojga imion Majewski, dziarski ułan Antoni Leszcz czy wreszcie prosta dziewczyna — Marysia Natchniona, nadają temu utworowi cechy jasełek przedmieścia, w których elementy grozy zostały zastąpione skutecznie drwiną. Żołnierzowi pojawia się we śnie obraz klaczy noszącej imię Apokalipsy, znakiem bojowym związku proroków jest butelka Cinzano, symbolem bohaterstwa i przetrwania będzie pomnik żołnierza z Marysią, której zrobi dziecko na znak dany przez historię. *Misterium niedzielne,* mimo pewnego elegijnego tonu, tak właściwego poezji Gajcego, może być dowodem wyzwolenia się z nastrojów katastroficznych, więcej nawet — to wyraźne rozstanie się Gajcego z katastrofizmem, którego już niesposób traktować inaczej niż jak złowrogą groteskę. Śmiech stanowi oczyszczenie — „Apokalipsie trzeba dać inne imię, godniejsze", gdyż „każdy gramofon i wróżka używają już tego nazwiska i obrażają gwiazdy". Brzmieć ono będzie Katharsis, tak się nazywa bowiem kochanka młodego poety, również należącego do zrzeszenia proroków, którego zadaniem jest chodzenie parami, posiadanie uniformu odmiennego dla każdego z członków, a nade wszystko spoglądanie prywatnie w domu przez lunetę w gwiazdy, by w ten sposób poznać... życie. Oto kontakt służbowy z tajemnicą dziejów oraz rozmowy z Apokalipsą! Grozi to przewrotem w państwie. Skoro ukazujący się incognito król Ludwik Dwudziesty chce wystąpić przeciw temu związkowi, motywując, że jego przedstawiciele w systemie nowego parlamentu szerzą skrycie metafizykę, pojawia się jakby na ironię Apokalipsa, dana znakiem Marysi Natchnionej, w postaci płonącego ogniem, cudnym jak świeca, kaktusa. Marysia pocznie z żołnierzem i — historia wypełnia się zgodnie z przeznaczeniem. Efekt końcowy, podobnie jak w wizji świętego Ildefonsa, czyli satyrze na wszechświat Gałczyńskiego, ma wyraźne zamierzenie komiczne.

Po *Misterium niedzielnym* Gajcy napisał sztukę *Homer i Orchidea,* ukończoną — znów świadczy o tym data na rękopisie — 4 grudnia 1943 r. Chłopiec, który kończy dwadzieścia jeden lat, jest więcej Homerem warszawskiego przedmieścia aniżeli Grekiem. Homer należy nie tyle do buntowników, z losem jest przecież pogodzony, ten przyszły wielki poeta w sztuce występuje jako nietaktowny, niecierpliwy młody chłopiec, który pragnie wcześniej, aniżeli to przewiduje zwyczaj, poznać koleje własnego losu. Pełen poezji wstęp ukazuje nam scenę, na której czeka samotna Orchidea. „Jest w białej, luźno opadającej, jak śnieg sukni. Olbrzymia korona jasnych włosów świeci w wielkim jak kościół słońcu." Kiedy widzimy ją w akcie trzecim, to mimo upływu lat trzydziestu jest to ta sama Orchidea o łagodnym, pieszczotliwym głosie, Orchidea kapryśna, naiwna i wciąż kochająca. Naiwna według przekonania autora i naiwna według mniemania Homera, kiedy usiłuje wieść bezprzedmiotowy spór z kamiennym bogiem, chociaż wyrok losu już zapadł i trzeba go jedynie zgodnie z jego wolą wypełnić. Homer, nieporadny safanduła życiowy, właściwie pośmiewisko rówieśników, wiedzących jednak, że

układa wcale udatne wiersze, słabeusz, co mu nawet wyrzuca ukochana dziewczyna, nie próbuje się buntować. Jest pogodzony z losem, prawie jak bohaterowie Conrada, którzy byli tragiczni na skutek tego, że opanowali swój los.

W dramacie tym Gajcy ukazał własną sytuację, świadomy swego talentu i powołania. Przerósł środowisko, w którym wzrastał, ludzi o zupełnie odmiennych ideałach życiowych. Posłannictwu poety nadawał w sztuce wysoką rangę, bez względu na cierpienia i trudności. *Homer i Orchidea* jest w swym założeniu dramatem głęboko romantycznym, ukazującym konflikt twórcy z otoczeniem i dającym wyraz przekonaniu o rzeczywistej wyższości poety. Ta sztuka była odpowiedzią niejako na zarzuty rodziców, że droga syna nie układała się po ich myśli (porzucenie pracy, zaniedbywanie się w studiach itp.). Stąd też obfitość utajonych wątków autobiograficznych i urok świeżości tej sztuki. Myślę, że w tym tkwi główny jej walor. Gdyby to pisał człowiek dojrzały, uczyniłby z Homera filozofa i rezonera. Tymczasem bezbronny wobec życia i straszliwej historii poeta nadał głównej postaci swej sztuki rysy osobiste. Przez to, nawet dzisiaj, w tyle lat po jej napisaniu, *Homer i Orchidea* przemawia do czytelnika (i przemawiała do widza w teatrze, czego dowodem powojenny sukces tej dawno nie wznawianej sztuki!) autentyzmem swych przeżyć. To nie utwór wyspekulowany, nic w nim z literatury, wszystko z własnych doświadczeń. Nawet przeświadczenie o uznaniu go za świetnego poetę przez najbliższych dopiero po długich latach, po odejściu z rodzinnych stron, stanowi osobiste przekonanie Gajcego. Młodość Homera upływa pod znakiem wieści o ogromnej wojnie, jak mówi kapłan Diodor — „gdzie oszczep leci na oszczep i dzwonią tarcze mężów". Nieczłowiecza rzeczywistość kształtuje los greckiego poety, nieczłowiecza rzeczywistość ścigała także młodego autora sztuki, pełnego przeczuć i obaw co do własnego losu.

„Tadeusz Gajcy miał zmysł nowoczesnego dramaturga — stwierdzał w recenzji *Homera i Orchidei* Wojciech Natanson na łamach *Odrodzenia,* nr 8 (117) z 23.II.1947 r., z okazji prapremiery sztuki w łódzkim teatrze Kameralnym. — Jego Homer nie jest fałszywy, tak mógł wyglądać autor *Odysei,* jeśli naprawdę istniał. Był na pewno wplątany w gąszcz wierzeń pierwotnych, w otaczający go świat pojęć. Ale zarazem był poetą — podobnym do tych, co w roku 1942 czy 1943 ukradkiem pisali swe dramaty w skrwawionej Warszawie. Gajcy rozumiał Homera — ponieważ przetłumaczył jego osobowość na bicie własnego serca i rozrost własnej wyobraźni. Nie ma dla poety drogi pewniejszej."

Ta nuta przewidywania własnej śmierci nie opuszczała Gajcego, powracając niemal w każdym utworze, szczególnie w ostatnich wierszach, jakby kres wydawał się bliski. Z każdym miesiącem stawał się Gajcy coraz niespokojniejszy, jak gdyby dźwigając na sobie ciężar nie do uniesienia, wybuchy radości i humoru — gdyż potrafił się cieszyć całym uniesieniem młodości, skłonny do dowcipów, a nawet do psot — tylko na chwilę przesłaniały te obawy. Przeczucie zagłady tkwiło w nim nieustannie i dramat o Homerze stanowił jeszcze jedną próbę wypowiedzenia tego tragicznego przewidywania. Ale w życiu stało się inaczej niż w jego sztuce — Homer zginął, uratowała się za to Orchidea.

Tadeusz Gajcy zginął jako żołnierz AK na Starym Mieście. Strzelec „To-

pór" należał do drużyny kaprala-podchorążego „Chmury", był nim jego najlepszy przyjaciel — Zdzisław Stroiński. Data śmierci i jej okoliczności zostały dopiero po latach ustalone, chociaż już w czasie Powstania dowiedziałem się przypadkowo od napotkanych w śródmieściu żołnierzy Starówki, co stało się z poetą. 16 sierpnia nieprzyjaciel od rana utrzymywał nękający ogień artylerii i moździerzy na Stare Miasto. „Na odcinku zachodnim — czytamy w książce Adama Borkiewicza — Niemcy wysadzili w powietrze stanowisko placówki powstańczej w oficynie pięciopiętrowego domu przy ulicy Przejazd nr 3, dokąd podeszli piwnicami; część załogi polskiej (około 50 żołnierzy) zginęła wraz z ludnością."

Wśród tych pięćdziesięciu był i Tadeusz Gajcy. Miał zaledwie dwadzieścia dwa lata. Czyż trzeba dodawać, że mógł być wielką nadzieją poezji polskiej?

5

W roku 1952 ukazały się, pod niezupełnie ścisłym tytułem, *Utwory zebrane* Tadeusza Gajcego nakładem „Paxu". Długotrwałe starania Romana Bratnego oraz moje opublikowania tej pozycji w innym wydawnictwie nie dały rezultatu, rodzina poległego przekazała puściznę również zwlekającemu z wydaniem tego tomu „Paxowi". Nie została objęta wydaniem ani proza, ani szereg wierszy znajdujących się w moim posiadaniu na skutek przekazania mi ich przez rodzinę. Część opublikowała *Nowa Kultura,* ale chodzi przecież o wydanie książkowe, o nową edycję naprawdę *Utworów zebranych* Tadeusza Gajcego. Czy nie podjęłoby się tego krakowskie Wydawnictwo Literackie, które ma zamiar opublikować całość pism Krzysztofa Baczyńskiego, rówieśnika i zarazem antagonisty autora *Homera i Orchidei?*

Lesław M. Bartelski

Edward Stachura

PRZYSTĘPUJĘ DO CIEBIE

Przystępuję do ciebie — na stopach utrapionych
bo chciałbym znowu rzecz bardzo legendarną
napisać

odkąd jestem zagubion
to w humanizmie jest perłopław
morze doń składa złoto kukułcze

*

Przystępuję do ciebie — skłonno mi w kolanach
bo chciałbym znowu rzecz bardzo pokorną
napisać

malałem zawsze umierałem
kiedy chóry wchodziły z tyłu w śpiewanie
tak mnie w robaka czyniło zasłuchanie

i nie pragnąłem już nic
tylko tak znikać w skóry moje malejące
— w ucho robaka

*

Przystępuję do ciebie — i niech tak się stanie
bo chciałbym znowu rzecz bardzo modlitewną
napisać

o, prądy w ptakach to włócznie takich nie ma
zawsze pragnąłem między nimi być dostąpion
w środku czoła całą wiązką lec utrafion

i co mam jeszcze wymodlić

więc tak mi dopomóż tęsknienie przepastne
że zawsze pragnąłem mieć konia własnego
i syna pięknego — pragnąłem więc trójki

▪

Przystępuję do ciebie — w wielkiej wstydliwości
bo chciałbym znowu rzecz bardzo o tym
napisać

jaśniejąca jest korona wstydliwość
jaśniejąca jest głowa przez to ozdobiona
a nie mogę powiedzieć skąd to wiem o tym

*

Przystępuję do ciebie — a już się położę
bo chciałbym znowu rzecz bardzo niechybną
napisać

też gazy są podobne niektóre
wszystki splendor:

lasy z gazów ogrody wiszące

ptaki z gazów stojące jakby woda

śpiewy z gazów nigdy nie milknące

wszystki splendor:
akwedukty z gazów hosanna ponade mną

▪

Przystępuję do ciebie — mane tekel fares
bo chciałbym znowu rzecz bardzo ręką
napisać

żeby nie zapomniała Nora suka
przez nią łagodnie tresowana
że dobra była ona ręka

że kiedy potem w dół sypałem
tak ją postrzelił celny strzelec
to żonę z siostrą opłakiwałem

▪

Przystępuję do ciebie — na kolanach i na łokciach
bo chciałbym znowu rzecz bardzo nieśmiertelną
napisać

wszystko przed tobą czołgające, śmiertelna
wszystkie myśli moje gazele
— kwiaty czoła naszego górskiego

i mówię że kto mówi to samo
tego prędzej a później fałszywość uwrzodzi
a miłosność zawstydzi między oczy jego niesłoneczne

▪

Przystępuję do ciebie — serce mi klekoce
bo chciałbym znowu rzecz bardzo straszliwą
napisać

aż mi włosy klekocą może jak klucze
tak mnie ściga epidemia ona
tak się ona ze mną bawi sfora

przyjechałem dzisiaj
do miasta największego
do jaskini lwów

do samego środka ziemi wulkanicznej

▪

Przystępuję do ciebie — biada mi o, wielka biada
bo chciałbym znowu rzecz bardzo nieszczęśliwą
napisać

pół dnia zmarnowałem dzisiaj, jaka zmaza
pół dnia na krześle siedziałem trzcinowym
w literackim klubie siedząc gnijąc

w nogach mi się chyba pchły zalęgły
w sercu nic dobrego
w głowie mi się chyba postradało

biada mi o, wielka biada
gdzie się moja chluba w czas ten zapodziała

▪

Przystępuję do ciebie — weź mnie ty uchowaj
bo chciałbym znowu rzecz bardzo o nich
napisać

oni są gady a słowa ich papugi
nie odsyłaj mnie do nich nocować,
rozumna

mówię śpiewając, weź mnie ty nocować
weź mnie ty rozkradnij, proszę
po kościach mnie twoich roześlij ulubionych

▪

Przystępuję do ciebie — przez lasy dymiące
bo chciałbym znowu rzecz bardzo jak feniks
napisać

umrę i kto mnie będzie hodować
kogo tak będą hodować wciąż
„od stanicy do stanicy poszoł won"

synu mój
synu syna boga
niech cię mój popiół wydobędzie

▪

Przystępuję do ciebie — siostro miłosierna
bo chciałbym znowu rzecz bardzo boleściwą
napisać

zgubiła oczy piękna przyjaciółka
— wszystkie światowe zasoby

i czym są moje wielkie sprawy ciemne
przy twoim mroku egipskim, piękna przyjaciółko
przy tych lotach twoich niewidzialnych

▪

Przystępuję do ciebie — odnajdę cię słoneczność
bo chciałbym znowu rzecz bardzo widną
napisać

choć mogą mnie białego gołębia śmiałego
ciężko za to pokarać chmury demoniczne
z gałązki oliwnej piorunem ironicznie

a także ci z diabłami zamiast głów
a także ci z wężami zamiast ust
i jeszcze wielu innych

*

Przystępuję do ciebie — możesz być noc, możesz być
bo chciałbym znowu rzecz bardzo do rana
napisać

do śniadania żebym je zarobił
do herbaty jako napój
a do chleba margaryna

a może być że ser, może być

*

Przystępuję do ciebie — przez mgły i kadzidła tej strefy
bo chciałbym znowu rzecz bardzo jasnowidną
napisać

że oto dom mam w górach boskich
w dolinie gdzie jedzenia w bród
i ryby-pstrągi jadło boskie

a tam po zboczu na gazeli
w wieczornym stroju schodzi on
— syn mój z Izydy narodzony

*

Przystępuję do ciebie — rozsuńcie się precz chmury
bo chciałbym znowu rzecz bardzo błękitną
napisać

jak lotosy wchodzą w niebo i wyższa trawa
i najwyższa trawa lotos pojedynczy
kiedy wszystko gnije to on wchodzi w niebo

i mówię że kto mówi to samo
tego prędzej a później fałszywość uwrzodzi
a miłosność zawstydzi między oczy jego niebłękitne

*

Przystępuję do ciebie — wiśnio balsamowana
bo chciałbym znowu rzecz bardzo starożytną
napisać

ja mam też stamtąd pochodzenie
moja Olga się stamtąd wywodzi
bo tu nie ma jej między żywymi

ale gdzie ja mam być biedna wdowa
w tych domach czy w tamtych piramidach
czy też w przód wybiegiwać jak strzała

▪

Przystępuję do ciebie — cha, nie przystępuję
bo chciałbym znowu rzecz bardzo z oddali
napisać

znad wzgórz jak gazela chcesz
a jeszcze wyżej wolisz
znad jej rogów gazelowych

znad jej rogów gazelowych
a jeszcze wyżej wolisz
znad jej oczu potopowych

*

Przystępuję do ciebie — głowę mam w prostości
bo chciałbym znowu rzecz bardzo sprawiedliwą
napisać

bo mnie już nikt nie skaleczy
uszykowania mojego na czele
bo dokazałem wyczynów przecież o, jezu

i najletszy okazałem się też między ptakobojnymi
aż mi się kości ponosiły jak skrzydła nie kości
albo jak chwała kartagin daleko pośmiertna

i mówię że kto mówi to samo
tego prędzej a później fałszywość uwrzodzi
a miłosność zawstydzi między oczy jego niesłoneczne

▪

Przystępuję do ciebie — schodząc po tarasach
bo chciałbym znowu rzecz bardzo nadmorską
napisać

o tym że nie klękam ale siadam nad morzem

a nogi już myje mi przypływ
a czoło i oczy mam w blaskach
a myśli ostatnie zabieram do wód

Edward Stachura

Jan Nepomucen Miller

POEZJA ZNAKOWANIA
(PRZESTANKOWANIE JAKO SZTUKA)

Nowoczesny system znakowania na ogół, przynajmniej w intencji, niewiele się różni od systemu, przyjętego w starożytności i ustalonego ostatecznie przez Arystofanesa Bizantyjskiego w III w. przed n.e. Długa droga rozwojowa poprzez Arystotelesa, Arystofanesa, Nikanora, Alkuina, Nicolasa von Vylca, Manucjusza — doprowadziła do ustalenia kilku zasadniczych znaków przestankowych, opartych na zasadzie składniowej lub fizjologicznej (oddechowej, deklamacyjnej). Długotrwały ten rozwój wskazuje w każdym razie na dążność do zbogacenia i pomnożenia tych znaków, mających w ostatecznej konsekwencji w formie symbolu graficznego — uzupełnić, wycieniować i wysubtelnić możliwość ujęcia elementów językowych.

Znaki pisarskie pozwalają nam na ogół ująć dokładniej gramatyczne i literackie właściwości słów i zdań, ułatwiają zrozumienie myśli i uczuć, pozwalają odczuć zamysł piszącego, perspektywy jego niedomówień, wir ponoszących go przeżyć, dają nam obraz jego walk i zmagań się z elastyczną siłą odprężeń słowa, gubiącego tak często melodię swoją w namacalności swego pojęciowego znaczenia.

Jak wskazują dzieje, przestankowanie rozwinęło się na podstawie składniowo-retorycznej z przewagą pierwszej zasady: świadczy o tym niewielka stosunkowo ilość znaków retorycznych w porównaniu ze składniowymi i ich późny rozwój. Z trzech znaków Arystofanesa Bizantyjskiego* nie ma ani jednego znaku retorycznego; Rzymianie idą śladami Arystofanesa. Dorywcza próba Nikanora zastosowania znaków deklamacyjnych nie przyjęła się zupełnie. Dopiero w nowszych czasach ustalają się znaki retoryczne. W Polsce np. wykrzyknik wchodzi w użycie dopiero w w. XVII. Interpunkcja zarówno w przeszłości jak i obecnie jest więc środkiem dodatkowym, wtórnym, przyczepnym, uzależnionym całkowicie i niepodzielnie od towarzyszącej znakowaniu treści słownej, czymś, co samo przez się nie posiada sensu ani znaczenia.

Rozwój historyczny sztuki wskazuje nam drogę kolejnego odrywania się od pnia macierzystego poszczególnych gałęzi, które prowadzą nadal żywot samodzielny: z pierwotnej „chorei" greckiej powstały poezja, taniec, muzyka i plastyka. Podobnemu zróżnicowaniu uległa i średniowieczna „kantylena". Ja-

---

* Dr Wiktor Wąsik: *Interpunkcja polska;* str. 16. F. Łagowski: *O znakach pisarskich;* str. 5.

kiś środek działania, różnicując się w sobie i zbogacając, uniezależnia się i tworzy wartość samoistną. Pierwotna przygrywka recytacyjna na trzechstrunnej lirze po wynalezieniu siedmiostrunnej liry Terpandra staje się muzyką. Stosując te analogie do przestankowania, można by dojść do pewnych wniosków, które mogą zadziwić ludzi trzeźwych i zdrowomyślnych, choć, jak się zdaje, nie będą pozbawione podstaw i pewnych racji.

Już z dawna wyczuwa się niezadowolenie z naszego systemu przestankowania, niechęć, która płynie z wielu źródeł. Uczeni są niezadowoleni z nieokreśloności i nieścisłości tych znaków, poeci — z ich stereotypowości, ubóstwa i przewagi pierwiastków logicznych nad uczuciowymi. Tu i ówdzie występują więc pewne próby reformy, choć zresztą nieistotne i mało znaczące. Julian Ochorowicz np. w *Psychologii i medycynie* (Warszawa, 1916) zastosował nowy znak: kreskę ukośną, która ma być znakiem pośrednim między przecinkiem i średnikiem lub też postacią złagodzonego nawiasu. Prof. J. Baudouin de Courtenay* radzi według wzoru hiszpańskiego używać pytajników i wykrzykników analogicznie do znaków cudzysłowu, otwierając i zamykając odnośne zdania. Boy w *Słówkach* w *Piosence wzruszającej,* żartobliwie zresztą, „uczuł potrzebę zbogacenia pisowni polskiej nowym znakiem, który pozwala sobie nazwać terminem »perskie oko«".

Nie roszcząc sobie pretensji do jakiejś próby historycznego wyczerpania tematu, chcę wskazać przykładowo na dorywcze usiłowania wprowadzenia zmian, zbogacenia lub celowego, a więc znaczącego, zubożenia systemu znakowania zarówno na gruncie europejskim jak i u nas. Brak wszelkich znaków u wielu pisarzy można sobie tłumaczyć zarówno negacją znaku — jak i protestem przeciw jego ubóstwu.

Jedną więc z najwcześniejszych prób zasadniczej walki wypowiedzianej tradycyjnemu przestankowaniu będzie antologia *Dada,* wydana w roku 1917 w Zurychu. Fr. Picabia, J. Cocteau, H. Arp, Fr. Tzara, P. Dermee i inni w zamieszczonych tam utworach pomijają na ogół wyróżnienie liter wielkich od małych, nie uznają też żadnych znaków pisarskich.

Taka sama celowa dowolność w stosowaniu znaków przestankowych panuje w berlińskim *Sturmie* z epoki 1920-1930 w utworach K. Liebmanna, H. Waldena, R. Blümnera, R. Behrensa, K. Schwittersa i innych.

Protoplasta nowej sztuki we Francji — Guillaume Apollinaire, nie używał znaków przestankowych, lecz odróżniał wielkie litery od małych.

Wielkim natomiast bogactwem znaków przestankowych i w ogóle złożonością formy graficznej wyróżniają się symultaneistyczne utwory Nicolas Beauduina, jak *L'homme cosmogonique* lub *Signes doubles.*

Paul Eluard, Louis Aragon jako apostołowie surrealizmu nie używają nienal znaków przestankowych.

Rzecz znamienna, że i bulle papieskie wydaje Watykan, idąc śladami pierwszych wieków chrześcijaństwa, bez wszelkich znaków pisarskich.**

Przeciwstawnym obrazem znakowania i przestankowania, zbogaconego o wielką ilość znaków matematycznych, muzycznych i wielu innych, tudzież

---

* J. Baudouin de Courtenay: *Szkice językoznawcze.* 1904. T. I.

** Dr Edward Rittner: *Prawo kościelne katolickie.* Lwów, 1913. T. II; str. 12a.

niezmiernie oryginalnym układem graficznym wyróżniają się *Les mots en liberté futuristes* F.T. Marinettiego.*

Rozwijaną w tej znamiennej książce swoją teorię „słów na wolności" ilustruje Marinetti wielu przykładami układów słowno-znakowo-graficznych, z których wymieńmy jako bardziej charakterystyczne: *Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste, Une assemblée tumultueuse, Bataille à 9 étages du Mont Altissimo.***

Po tej pierwszej rewolucji znakowej sprzed lat czterdziestu ogólnie można stwierdzić, że w ciągu następnego dziesięciolecia dadaiści, futuryści, ekspresjoniści, zrażeni do znakowania konwencjonalnego, starają się je przetworzyć, używając wielu znaków bądź nie stosując ich wcale.

Ta rewolucja w znakowaniu po pierwszej wojnie światowej nie ominęła i nas, odbiła się w poezji ówczesnej w utworach Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasieńskiego, Stanisława Młodożeńca, Anatola Sterna, Aleksandra Wata, Emila Zegadłowicza i wielu innych.

Tytus Czyżewski m.in. w *Zielonym oku* wprowadza dwa nowe znaki przestankowe w postaci strzałki i ręki wskazującej. Pewnym rodzajem graficznych symbolów poetyckiego obrazu będzie znak swastyki, użyty przez Emila Zegadłowicza w *Dziewannach,* i „piorunowiec", użyty przez M. Brauna w *Najeździe centaurów.*

W poezji polskiej zresztą sprawa znakowania została pchnięta na zupełnie nowe tory nie przez przedstawicieli nowej sztuki międzywojennego dwudziestolecia, lecz znacznie wcześniej przez Stanisława Wyspiańskiego, który w ogóle w tej dziedzinie jest nie tylko reformatorem, lecz i odkrywcą zupełnie nowych wartości interpunkcji. Wspomnieliśmy o procesie uniezależniania się i usamodzielniania poszczególnych działów sztuki, które pierwotnie stanowiły nierozerwalną całość. Wyspiański pierwszy właśnie narzucił możliwość wyodrębnienia się znaku pisarskiego od towarzyszącej mu treści słownej; on pierwszy narzucił możliwość samodzielnego rozwoju tej dziedziny grafiki w samoistną gałąź „suwerennej" sztuki.

Teza ta wymaga pewnych retrospekcji i uzasadnień.

Artysta dąży do wyrażenia w jakikolwiek sposób piętrzącej się w nim treści wewnętrznej (poznawczo-uczuciowej); poeta wyraża ją za pośrednictwem słowa, które jednak dzięki temu, że stosuje się w życiu również do zupełnie innych celów, częstokroć krzyżuje plany artystyczne poety. Dławi go ono i krępuje określonością swoją, konwencjonalną treścią, logizmem i stereotypowością znaczenia. W chwili tworzenia aż nazbyt często unaocznia się tragizm nieodpowiedniości środków poetyckich wobec treści artystycznego przeżycia. „Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie", jak przekornie tę sprawę określi Mickiewicz. Poeta stara się więc wyrazić częstokroć więcej, niż może to uczynić słowo, stosując wybitniej harmonię dźwiękowo-muzyczną, rozkładając czasami słowo na jego pierwotne elementy. Podobnie i znaki przestankowe mogą się stać zasadniczo samodzielnym środkiem wyrazu treści artystycznej, nie tylko precyzującym, lecz i narzucającym ją samoistnie. Tę rolę znaków przestankowych

---

* F. T. Marinetti: *Les mots en liberté futuristes.* Edizioni Futuriste di „Poesia". Milano, 1919.

** Tylko ilustracja graficzna tych utworów mogłaby dać jakieś o nich wyobrażenie; ze względu jednak na trudności techniczne musimy z tego zrezygnować.

na poły żartobliwie narzucił Słowacki w *Beniowskim* (P. II, 145—150), każąc czytelnikowi wzgardzić ciężkością konwencjonalnego wyrazu słownego i pogalopować na wykrzykniku:

Czytelniku!
Na jego miejscu, o! ileż byś razy
Uczuł, że dusza twa na wykrzykniku
Hipogryfując, leci, klnie wyrazy,
Klnie, że wokoło zimnych serc bez liku,
Same kamienie tylko, same płazy...*

Tysiącletnie kultywowanie znaków przestankowych wytworzyło dokoła nich pewną atmosferę domyślności, pewną tradycję uczuciową, którą można z powodzeniem wyzyskać dla celów artystycznych. Znaków tych wprawdzie, zwłaszcza o znaczeniu uczuciowym, jest tak niewiele, że przypominają one jedną strunę instrumentu muzycznego, ale wirtuoz pono i na jednej strunie wygra Beethovena... Wątpliwości te zresztą dotyczą tylko znaków tradycyjnych. Przed twórczością wszelką drzwi stoją otworem. Od lat tysiąca bodaj, od Alkuina, nikt nic nowego w tej dziedzinie nie wprowadził.

Znak przestankowy w pewnych momentach rozfalowania uczuciowego, nie mieszczącego się w słowach, staje się naturalną kontynuacją poetyckiej treści, którą wyraża nie tylko konwencją nadawanego mu od wieków znaczenia, lecz i swą grafiką. Ta strona rzeczy olbrzymie ma znaczenie, choć całkowicie nie docenione. Dlaczego np. wbrew tradycji antycznej nowszy znak zapytania (?) Nicolasa von Vylca (r. 1462) odniósł zwycięstwo nad greckim (;). Oczywiście dlatego, że z punktu widzenia graficznego, malarskiego ten nowy pytajnik wyraża treść swoją pełniej, dokładniej i lepiej samym układem tworzących go linii. Podobnie oczywisty w swoim znaczeniu jest Alkuinowski wykrzyknik, którego klinowe ku górze zgrubienie narzuca nam obraz rzutu duszy, piętrzącej się w swoim patetycznym napięciu.

Tych znaków mogłoby być i powstałoby niewątpliwie znacznie więcej, gdyby nie — sztuka drukarska. Stereotypowość i schematyzm utartych i ustalonych powszechnie znaków, skostniałych, w metalowych foremkach odlanych, gotowych na zawołanie do użytku czcionek, zabiła lub obezwładniła inicjatywę twórczą jednostek, które, nie licząc się z przyjętym zwyczajem, tworzą ustawicznie jakieś dziwne swoiste symbole graficzne, pełne tajemnej, zagadkowej treści.

Dość spojrzeć przecież do zesztytu dziecka (tylko nie „kaligrafii", zabijającej w nim wszelką pomysłowość!), dość zajrzeć do różnych brulionów i szkiców, pisanych „na brudno", dość rzucić okiem na autografy poetyckie, te autentyczne, nie przystosowane do druku, aby z tych wzgardzonych, choć niewątpliwie najautentyczniejszych dokumentów przekonać się o wielości środków graficznych, stosowanych przez człowieka do wyrazu myśli i uczuć, sposobów, nad którymi sztuka drukarska przechodzi do porządku dziennego, wtłaczając ten cały

* Prof. J. Kleiner w swoim wydaniu *Beniowskiego* (Nr 13/14 Biblioteki Narodowej) poprawia „klnie" 148-go wiersza na „tnie", przypuszczając możliwość i innych monosylab, jak „brnie" itd. Sądzimy jednak, że sama obecność tego samego słowa w wierszu następnym jest zbyt nikłą podstawą do rekonstrukcji tekstu — cytujemy więc słowa te według pierwodruku.

przebogaty słowno-graficzno-malarsko-plastyczny obraz w swoje stereotypowe i fabryczne modele.

Spójrzmy na jakikolwiek rękopis uważniej: jak każde słowo niemal inaczej jest napisane; jak każda litera ma swój wyraz właściwy; jak ta sama litera wciąż bywa odmienna; jak przecinek czasami krechą się staje olbrzymią, dzielącą światy; jak kropka — kamieniem węgielnym nowego życia; jak wykrzyknik w pionowym patosie woła bogów i ludzi na świadków męczeństwa; jak ten znak chwilami kładzie się pod piórem ukośnie lub poziomo, posłuszny żelaznemu prawu tłoczącego przeżycia — choć sztuka drukarska zawsze mu pionową przepisuje pozycję... A ile tam znaków ubocznych, nie związanych bezpośrednio ze słowem!... Jakichś kreskowań „nieumotywowanych", jakichś ornamentów cudacznych, choć nie bez treści, zamazań, kleksów, poprawek i skreśleń, tak pełnych tragedii duszy, co rada się schwytać za włosy — jak Achillesa Pallada...

Wszakże to wszystko, wszystkie te znaki i litery są w pełni dopiero wyrazem tego, co dzieje się w duszy piszącego, są jego prawdą twórczą, bezpośrednią, wołającą światy do wglądu i zasłuchań, wzywającą słuchaczy od Boga do kamienia na wzór Orfeusza...

Na marginesie *Genesis z ducha* rysuje Słowacki listek ostu, dębu i róży, aby powiedzieć, że „każdy rąbek listka wiem co znaczy, każdym się bowiem kształtem duch mój z pracy swojej wytłumaczył...". Czyliż tych listków, tak pełnych wymowy i tak żywo tkwiących w wyobraźni poety, nie powinno się odtworzyć przy zdaniach, które dopiero przy nich nabierają treści właściwej?

Jak poważnie Mickiewicz nad tą sprawą się zastanawiał i do jak krańcowych nawet z naszego punktu widzenia doszedł wniosków, zaświadcza jego uwaga o *Pamiętnikach Paska**: „Gdyby kto chciał zrobić wydanie rytownicze jego dzieła, zamiast przecinków i kropek, nieużytecznych w piśmie, gdzie nie masz ani okresów, ani periodów książkowych, powinien by wymyślić jakie znaki, pokazujące np., że w tem miejscu mówca pokręcił sobie wąsa, a w tem — porwał się do szabli, bo takie poruszenia zastępowały słowa, wyrażały myśli".

Drobną cząstką tych wszystkich zagadnień graficznych, które się nasuwają przy próbie ściślejszego i pełniejszego oddania myśli i uczuć, będzie kwestia przestankowania. Naiwne zdziwienie ogółu na temat „niepoprawnego" używania wielkich czy małych liter przez nowszych poetów urasta i wzmaga się na widok tzw. „sztuczek" przestankowych. To samo zresztą zdziwienie panowało przed laty na widok poezji Tetmajera czy Micińskiego, których początkowe litery zwrotek nie zawsze od wielkiej zaczynały się litery, jak nakazywała tradycja graficzna. A przecież — nie o „sztuczkę" tu chodzi (przynajmniej nie wszędzie i zawsze), lecz o pełniejsze, bardziej wyraziste wypowiedzenie siebie.

Znak przestankowy w przeciwstawieniu do konkretności i zmysłowości, a więc i realizmu, słowa jest czymś abstrakcyjnym, nie krępowanym żadną zewnętrzną koniecznością, rozciągłym, rozwiejnym i — na wskroś duchowym, podczas gdy wszystkie nasze oderwane pojęcia, korzeniem tkwiąc w zmysłowych i konkretnych, mają posmak czegoś pożyczanego lub kradzionego. Symbol graficzno-przestankowy jest skalą napięcia wewnętrznego, niezależną od jego jakości, jego znaczenia rzeczywistego lub użyteczności owego. Jest nutą muzyczną, niezależną od instrumentu, który ją wygrać potrafi; wołaniem nie-

* A. Mickiewicz: *Literatura słowiańska*. T.II. Lekcje z 21 i 28 grudnia 1841 roku.

usłyszanym, co nie znalazło tonów dość prostaczych, aby do nas przemówić; odgłosem tej zaświatowej muzyki, nieuchwytnej dla ucha człowieka, który z chaosu wszechdźwięków wyławia dostępne dla siebie szmery jak pies skamieniały pod czarem tajemnej melodii szeleszczącej trawy lub — wyjący na księżyc...

Tadeusz Kotarbiński, omawiając w swych *Elementach* (Lwów, 1929; str. 291) symbolikę systemu dedukcyjnego, wspomina o znakach interpunkcyjnych, „które, nie należąc właściwie do samej wypowiedzi, informują jednak o roli wzajemnej właściwych znaków systemu (nawiasy, przecinki etc.)".

Zgodnie z przyjętym zwyczajowym i tradycyjnym znakowaniem czy w danym wypadku sposobem przestankowania — wyznacza mu rolę pomocniczą w ustosunkowaniu znaków systemu, dając wyższość bardziej przejrzystym wzorom, notowanym symboliką algebraiczną.

Pozwólmy sobie jednak na małą wycieczkę teoriopoznawczą.*

Stosunek przedmiotu spostrzeżenia do podmiotu poznającego nie polega na tym, że wchodzi on w podmiot, stając się jego przeżyciem, lecz — z punktu widzenia realizmu epistemologicznego — podmiot zwraca się ku czemuś, co nie jest jego treścią. Podmiot poznający w akcie poznania nie zachowuje się jednak biernie, lecz czynnie, przedmiot jego poznania zostaje przez podmiot dopiero ukonstytuowany dzięki stosunkowi intencjonalnemu, jaki zachodzi między podmiotem i przedmiotem.

Czy tego stosunku tedy, którego owocem jest powstanie intencjonalnego przedmiotu myśli lub wyobrażenia — nie dałoby się wyrazić przez oznaczenie samego procesu i stosunku intencjonalnego choćby w znakach przestankowych — bez oznaczenia nie oznaczonego jeszcze dokładnie w myślach, lecz kształtującego się w umyśle — intencjonalnego przedmiotu myśli, który jako desygnat — *in statu nascendi* — nie dorósł, nie dojrzał do znaku, do wyrazu, do słowa, które go określa, lecz i ogranicza w treści?...

Czy nie byłby to równie płodny w sensie wyrazu artystycznego rozdział, jak ten, który nastąpił w procesie oddzielenia muzyki od wyrazistego gestu kompozytora czy wykonawcy, niemego baletu od akompaniamentu muzycznego, którego on jest wyrazem?

Czy w tym wypadku ukierunkowienie w znaku przestankowym nie sformułowanego nawet w symbolu algebraicznym słowa lub pojęcia — nie byłoby najczystszym wyrazem stawania się wewnętrznego, na przedprożu procesu uspołecznienia, zachodzącego w słowie i zdaniu, procesu, którego omawiany powyżej stosunek intencjonalny między podmiotem i przedmiotem — byłby ułamkowym, niedorównanym symbolem?

Symbol graficzno-przestankowy dzięki swemu oderwaniu się od wszelkiej narzuconej nam treści mógłby wytworzyć sztukę *par excellence* ekspresjonistyczną — z siebie i przez się, mocą swego znaczenia i sugestywnej treści graficznego wyrazu; dzięki rozciągłości swego zastosowania i abstrakcyjnej istocie może wyrażać tę bezokreślną treść uczuciową, którą słowo w prostaczej określoności swojej banalizuje i ośmiesza nawet.

Przypomnijmy sobie dialogi operowe: czy może być coś śmieszniejszego niż wyśpiewane na wysoką nutę „co-o-o" lub coś w tym rodzaju, co w naj-

---

* Powołując się na Kazimierza Ajdukiewicza: *Zagadnienia i kierunki filozofii.* „Czytelnik", 1949.

patetyczniejszych momentach działa jak wiadro pomyj na głowę natchnioną? W mowie codziennej gest zastępuje nam często słowa zbyteczne, w mowie pisanej tę rolę mogą spełniać znaki. W tym znaczeniu używa np. Wyspiański znaków przestankowych w *Wyzwoleniu,* zastępując nimi często słowa scenariusza, który mąci harmonię treści poetyckiej. Pojedynczy lub uwielokrotniony znak zapytania, wykrzyknik lub pytajnik z wykrzyknikiem wyraża stopień napięcia uczuciowego bohatera, który na scenie odpowiednim gestem powinien to wyrazić. Wyspiański, dochodząc więc aż do wyrażenia treści uczuciowej wyłącznie za pomocą znaku, bez towarzyszącej mu treści słownej, nie wyzwala jednak znaku pisarskiego z jego roli służebnej, w tym wypadku — z wyrażania gestu scenicznego.

W nowszej poezji polskiej pisarzem, który ma pełne wyczucie roli i znaczenia znaku przestankowego i układu graficznego, jest Julian Przyboś. Największym bogactwem znaków przestankowych, oryginalnością i architektoniką układu graficznego wyróżnia się w zbiorku *Z ponad* (Biblioteka „a.r." — w Zakładach Drukarskich Karola Prochaski w Cieszynie. 1930), w którym zdołał wypracować nowy typ układu poetyckiego.

We współczesnych, powojennych jego utworach — ta odkrywczość przestankowo-graficzna już słabnie i nie znajduje zastosowania.

We współczesnej, powojennej poezji polskiej — Tadeusz Różewicz, choćby w zbiorku *Formy* (1958), i Jerzy Harasymowicz, w zbiorku *Przejęcie kopii* (1958), uprawiają tradycyjny nihilizm przestankowy dadaistów i ekspresjonistów. Świetne jednak ilustracje Jerzego Tchórzewskiego w zbiorku T. Różewicza i niezmiernie oryginalne, twórcze, rozwiejne fotogramy Marka Piaseckiego w zbiorku J. Harasymowicza uzupełniają graficznie wiersze, tworząc z nimi nierozerwalną, organiczną całość. Ilustracja graficzna w tym wypadku wykracza poza słowo, stając się jego wyznacznikiem, uzupełnieniem i kontynuacją — w czasie i przestrzeni.

J. Harasymowicz również wcale ciekawe i pomysłowe układy graficzne w oparciu o różne rodzaje druku — ogłosił niedawno na łamach *Przekroju.*

Oczywiście można iść dalej w tym kierunku i przedstawić sobie utwory, w których znak pisarski nie wyraża nic poza sobą samym. Zarys więc, wielkość, grubość, położenie, kolor, kształt owego znaku są tutaj właściwymi akcentami odpowiednich i synonimicznych stanów uczuciowych, jak w dziedzinie słowa bliskoznaczniki w rodzaju „gniew" i „wściekłość". Wprawdzie w obecnym stanie rzeczy znaków tych o wartości uczuciowej jest tak niewiele, że z trudem można by przedstawić sobie coś podobnego, zasadnicza możliwość jednak istnieje. Nawet w ustalonych granicach przekazanych drukarskich konwencji można by to i owo jeszcze wprowadzić.

Z szeregu istniejących znaków pisarskich posiadających większe znaczenie uczuciowe wyliczyć należy: wielokropek, myślnik, wykrzyknik, pytajnik — wszystkie inne zresztą odpowiednio użyte mogą się stać również środkami ekspresji artystycznej. Systematycy znaków pisarskich i gramatycy niesłusznie ograniczają zakres znaków retorycznych, z drugiej zaś strony przy całej swej skrupulatności zapominają o kategorii znaków, które by należało nazwać niezależnymi lub *„per se"*, gdyż wyrażają one treść uczuciową bez pośrednictwa słowa.

Z utartych znaków można by utworzyć cały szereg kombinacji graficznych pełnych wyrazu i poddawczej treści. A więc:

pytajnik i wykrzyknik prosty i odwrócony,

pytajnik z dwukropkiem prosty i odwrócony,

wykrzyknik z dwukropkiem prosty i odwrócony,

podwójny, potrójny itd. dwukropek, oznaczający stopień napięcia lub powiązań sprzęgów uczuciowych czy logicznych,

pytajnik z odwróconym wykrzyknikiem.

Tych kombinacji może być oczywiście bardzo wiele. W ten sposób mogłaby się rozwinąć dość złożona symbolika graficzno-przestankowa stanów uczuciowych na podobieństwo nut muzycznych.

Oczy nasze, przywykłe do pewnego określonego położenia tych znaków, reagują w pewien szczególny sposób na te nowe układy znanych sobie elementów. Budzi się w nas jakieś życie wewnętrzne, jakiś niepokój, jakiś dreszcz niemy nieodgadłych wzruszeń — znak przestankowy sam przez się staje się środkiem wyrazu artystycznego.

Nie są to przykłady ani dość charakterystyczne, ani dość wymowne i poddawcze. Licząc się z aktualną konwencją drukarską niedaleko zajdziemy w kombinacji tych znaków, choć można by je jeszcze skomplikować i urozmaicić odwołując się do różnych rodzajów druku. Nie ma jednak konieczności ograniczenia się do panującej konwencji drukarskiej. Można ją złamać, zbogacić i rozszerzyć. Dlatego łatwiej będzie sięgnąć do opisu niż poprzestać na tych ułomnych i ułamkowych przykładach drukarskich.

Tego rodzaju utwory po pokonaniu konwencji drukarskiej wkroczyłyby już raczej w dziedzinę malarstwa czy plastyki. Utwory tego rodzaju stałyby na granicy poezji, malarstwa i sztuki graficznej i mogłyby oddziaływać na równi z tymi sztukami. W tym kierunku zresztą rozwój przestankowania, jak się zdaje, zmierza: w kierunku zbogacenia, indywidualizacji, wyzwolenia się z roli służebnej i rozbicia modeli drukarskich. Stanie się to wtedy, gdy sztuka drukarska ustąpi miejsca tej wyższej technice przyszłości, autotypii jakiejś, reprodukcji autografu, utrwalającej rękopis w tysiącach egzemplarzy bez potrzeby liczenia się z koniecznością układu równoległych wierszy, na których litery stoją pionowo jak martwe wbite w ziemię patyki i bez żałości godnej konieczności ograniczania się do liter i znaków, które w szufladach zecerskich się mieszczą.

Przy realizacji tej nowej sztuki wystąpi oczywiście niebezpieczeństwo zerwania związku ze społecznością, która do innych sposobów wyrazu myśli i uczuć przywykła. Niebezpieczeństwo to jednak jest raczej zewnętrzne i występuje zawsze przy wyłanianiu się nowych form sztuki. Twory prawdziwej sztuki będą dość poddawcze, aby przemówić do wyobraźni i uczuć powszechności, aby narzucić treść swoją tej nowej indywidualnej formie. Twory zaś słabe i nikłe, sztuczne i robione, nie zespolone organiczną jednością dzieła sztuki, wpływu żadnego nie wywrą i przeto zanikną.

Na zakończenie tego „możliwościowego" szkicu o mogącej powstać nowej sztuce przestankowania musimy się zastrzec przed nieuniknionymi nieporozumieniami. Stwierdzając możliwość istnienia poezji znakowania, nie rzucamy tutaj bynajmniej żadnego hasła, żadnego programu. Byłoby śmiesznością twierdzić, że należy pisać tylko pytajnikami, kropkami lub przecinkami... Chodzi

nam raczej o uboczne stwierdzenie, że wszystko jest albo może być sztuką, że zakres jej środków jest nieograniczony, że nie wiemy i nie możemy rozstrzygnąć, do jakich środków zechce się uciec sztuka przyszłości; że wszelkie nasuwające się możliwości należy badać, a nie odżegnywać się od nich strupieszałym gestem akademickiej mumii; że nie podobna mentorskim tonem wskazywać sztuce dróg rozwojowych, opierając się na czcigodnej skądinąd, lecz zwietrzałej chwilami jak odkorkowana butelka tradycji. Interesuje nas zagadnienie niniejsze ze stanowiska psychologicznego i artystycznego, zajmuje nas samo bogactwo możliwości ujawnień artystycznych człowieka, który obecnie w swej żądzy tworzenia w najbłahszy, najbanalniejszy schemat swego życia stara się tchnąć ducha sztuki, jak to uczynił Rudolf Belling, przetwarzając obrzydliwe w swej drewnianej martwocie manekiny domów konfekcyjnych na pełne wyrazu kształty artystyczne.

Sądzimy, że sztuka z jednej strony, związana ze swym społecznym podłożem, szuka środków wyrazu, które ją z tym podłożem łączą i wiążą, wyrażając jego prężność i potrzeby. Lecz jest i druga strona medalu.

Ta sama sztuka, różnicując się w swoim autonomicznym rozroście, w ekspansywnym procesie swego naturalnego rozwoju na wszystkim zechce odcisnąć swoje piętno.

Że wiek socjalizacji i atomistyki, doprowadzając w formach uspołecznienia i unifikacji model życia do błyszczącej gładzizny zrozumiałego dla wszystkich użytkowego schematu, przewiduje możliwość rozwoju swego dialektycznego przeciwieństwa — zróżnicowania i indywidualizacji.

Rozwijana powyżej forma sztuki mogłaby stać się ilustracją tego procesu.

Jan Nepomucen Miller

Wacław Zawadzki

WALERIAN ŁUKASIŃSKI I JEGO PAMIĘTNIK

1

„Wracałem do domu polami. Było to w środku lata. Łąki sprzątnięto i zabierano się właśnie do koszenia żyta...

Uzbierałem duży bukiet kwiatów i szedłem do domu, gdym zauważył w rowie przepyszny malinowy, w pełni rozkwitły oset tego gatunku, który się u nas zwie »tatarzynem« i który kosiarze starannie omijają, a jeśli przypadkiem skoszą, to wyrzucają go z siana, ażeby nie pokłuć sobie rąk... Szedłem pod górę czarnoziemną drogą, pełną kurzu... Przede mną, na prawo od drogi, widniał jakiś krzaczek. Gdym się zbliżył, poznałem w tym krzaczku takiego samego »tatarzyna«...

Krzak »tatarzyna« składał się z trzech łodyg. Jedna była urwana, a reszta jej sterczała jak ucięta ręka. Na każdej z dwóch pozostałych tkwił jeden kwiatek. Kwiaty te, niegdyś ładne, teraz były czarne. Jedna łodyga była złamana i połowa jej, z brudnym kwiatem na końcu, zwisała w dół; druga, choć usmarowana czarnoziemnym błotem, wciąż jeszcze sterczała do góry. Widać było, że cały krzaczek, przejechany kołem, dopiero później podniósł się i dlatego stał krzywo, ale jednak stał. Jak gdyby wyszarpnięto mu kawał ciała, wydarto wnętrzności, urwano rękę, wyłupiono oko. A on mimo wszystko stoi i nie poddaje się...

Co za energia! — pomyślałem... ten wciąż jeszcze nie chce się poddać."

Zacytowałem ten przydługi opis, którym Lew Tołstoj rozpoczyna swoją powieść *Hadżi Murat*, gdyż w tym obrazku zawarty jest cały symbol życia i męczeństwa Waleriana Łukasińskiego.

W życiu chyba każdego narodu walczącego o swój byt niepodległy tak bywa, że jeden człowiek na swych barkach dźwiga wszystkie cierpienia swego narodu i symbolizuje jego ciężkie zmagania i całą walkę swej społeczności o wolność. Walerian Łukasiński, który przebył w więzieniach prawie pół wieku, w tym 37 lat w najstraszniejszym lochu okropnego Szlisselburga, a mówi w swym pamiętniku: „Sto razy orężem Polaki mogą być zmuszeni do posłuszeństwa i sto razy powstawszy walczyć będą z powiększonym zapałem za swoją niepodległość, dopóki nie zostaną wolnymi" — czyż nie przypomina symbolicznego ostu „tatarzyna", który, okaleczony i niszczony, nie poddaje się i urąga swemu wrogowi?

Reasumując wydarzenia w Polsce i powstanie listopadowe, zarówno Konstanty, jak i brat jego, Mikołaj I, doszli do konkluzji, że dwóch ludzi przygotowało ten „bunt": Walerian Łukasiński i Seweryn Krzyżanowski. Biorąc pod uwagę, że Krzyżanowski był kontynuatorem założonego przez Łukasińskiego Towarzystwa Patriotycznego, trzeba by powiedzieć, że postać Łukasińskiego i jego idea patronuje młodym podchorążym, gdy listopadowej nocy w świetle księżyca atakują Belweder.

Łukasiński był dzieckiem Warszawy. Urodzony w stolicy, przydzielony został do 4 pułku piechoty liniowej, zwanego pułkiem dzieci Warszawy. Zasadniczym rysem charakteru Łukasińskiego było to, że nie potrafił przejść obojętnie koło krzywdy poszczególnego nawet człowieka. To go dodatnio wyróżnia w otoczeniu kolegów-oficerów Królestwa Kongresowego.

Rozpoczął swą karierę, jak wszyscy prawie oficerowie wojska polskiego, w polskiej armii walczącej u boku Napoleona. Odbył kampanię 1807 i 1808 roku przeciwko Prusakom i Rosjanom, a potem, w 1809 r. również kampanię austriacką. W wyprawie na Moskwę nie brał udziału, ale walczył pod Lipskiem pod księciem Józefem Poniatowskim.

Po utworzeniu Królestwa Kongresowego wstąpił w stopniu kapitana do wojska polskiego pod dowództwem w.ks. Konstantego. Mógłby dojść do wysokich stopni i zrobić karierę, jak wielu kolegów z legionów Dąbrowskiego i kampanij napoleońskich, kolegów niekoniecznie najgorszych, takich, w których sumienie obudziło się w chwili, gdy zabrzmiały strzały listopadowe, którzy do powstania przystąpili, bili się odważnie, a nawet bohaterską śmiercią zmazali niesławną przeszłość.

Ale charakter Łukasińskiego z góry wykluczał tego rodzaju drogę życiową. Był zbyt uczciwym i prawym człowiekiem, aby go nęciła kariera dworaka-pochlebcy, dworaka-błazna i kalamburzysty albo też tępego służbisty. Bo tylko tacy mieli szansę zrobienia kariery przy wielkim księciu. W takim otoczeniu postać Łukasińskiego wyróżnia się jaskrawo. Razi wielkiego księcia i jego otoczenie... „Ty nie ukryjesz się przede mną ze swoimi postępkami, ja wiem, co ty jadasz na obiad" — mówi Konstanty do Łukasińskiego.

A innym razem, jak podaje Łukasiński w pamiętniku, któryś z oskarżycieli (zapewne pod wpływem Konstantego) powiedział o nim: „Major Łukasiński jest illuminat, carbonari, alchimista itp. On należał do wszystkich rewolucji: greckiej, mołdawskiej, wołoskiej i zamieszań kantonów szwajcarskich, gdzie ma nabyte zapewne przez alchimiją złożone znaczne sumy", wyprzedzając w ten sposób osławione powiedzenie starej księżnej Tugouchowej z komedii Gribojedowa:

On frank — mason...
Czinow nie choczet znat'!
On chimik, on botanik!

W 1818 roku Łukasiński naraził się swym przełożonym, gdy wydrukował broszurę pt. *Uwagi pewnego oficera nad uznaną potrzebą urządzenia Żydów w naszym kraju.* W broszurze tej wypowiada się za równouprawnieniem ludności żydowskiej w Polsce i polemizuje ze wstecznymi poglądami w tej sprawie, a specjalnie z antysemickim pisemkiem generała Wincentego Krasińskiego, najbliższego powiernika i ulubieńca w.ks. Konstantego.

Po raz drugi Łukasiński wszedł w konflikt z Konstantym w grudniu 1821 roku, gdy był członkiem sądu wojennego nad majorem Gołaszewskim. Wielki książę, niezadowolony z wyroku wyniesionego przez sędziów, podsuwa przewodniczącemu tego sądu, generałowi Żymirskiemu, swój własny wyrok. „Wybierajcie — mówi do Żymirskiego — trzymać się prawa albo woli wielkiego księcia." Łukasiński wybrał prawo i jedyny sprzeciwił się zmianie wyroku. To zadecydowało o jego przyszłości. „Ty mnie dobrze mówiłeś o majorze Łukasińskim — mówi Konstanty do Żymirskiego — a teraz widzisz, co to za człowiek. Nie dosyć, że tajne gotuje bunty, ale otwarcie odmawia mi posłuszeństwa."

Los Łukasińskiego został tym samym przypieczętowany. Od razu po tym wydarzeniu rozkazem dziennym z 8 grudnia 1821 r. przeniesiony został na reformę, tzn. usunięty z pułku z Warszawy i przeniesiony do Krasnegostawu. W takim wypadku wypłacano mu tylko połowę żołdu. Dla Łukasińskiego był to bardzo dotkliwy cios, nie tylko dlatego, że zabrano go z ulubionego 4 pułku dzieci Warszawy, ale dla niezamożnego majora była to wielka strata materialna, która mu utrudniała życie. Tam oddany został pod ścisły dozór generała ks. Wirtemberskiego, który, jak mówi w swym pamiętniku Łukasiński, „okazał się gorliwym, choć niezręcznym szpiegiem".

Należało na gwałt robić proces pokazowy. Do tego parł wielki książę i całe jego otoczenie. Trzeba było odstraszyć innych, zgnieść i wytrzebić ostatni ślad niezależności, odwagi cywilnej i uczciwości w wojsku.

2

Teorię procesu pokazowego opracował dokładnie doradca dla spraw politycznych przy wielkim księciu, senator Nowosilcow, człowiek o nieprzeciętnej inteligencji i zdolnościach, a w większym jeszcze stopniu perfidny i amoralny.

Powiedział kiedyś Karol Irzykowski, że tortury, procesy pokazowe wymagają ceremoniału, specjalnej *mise en scène*.

W swym memoriale zatytułowanym *Zapiska o nakazanijach (Memoriał o karach)*, przedstawionym 24 stycznia 1818 roku carowi Aleksandrowi I przez Nowosilcowa, a cytowanym przez Askenazego, „domagał się on [Nowosilcow] wykonywania kary publicznie, sposobem najbardziej uderzającym wyobraźnię, na rusztowaniu dość wysokim i tak urządzonym, aby lud nie mógł widzieć samego katowania *(istiazanija)*, ale słyszał krzyki i jęki... by delikwentów, odzianych w białą koszulę lub całun, dostarczano do egzekucji na przygotowanych umyślnie przez policję noszach, pomalowanych na czarno, na podobieństwo trumien. Żądał koniecznie przy katowaniu obecności księdza z gromnicą, który winien obwieścić, że i władza duchowna wyrzuca skazańca ze społeczności chrześcijańskiej. W ogólności radził w systemacie kar wzorować się na najczulszych i najbardziej wstrząsających scenach przedstawień teatralnych, które miękczą serca i duszę i zostawiają w niej głębokie ślady zgnębienia *(unynija)*. Na zakończenie rozwijał konkluzję, iż głównym celem wszelkiej kary jest wzbudzenie zbawiennego strachu, który jedynie jest w stanie utrzymać człowieka niewzruszenie na drodze prawdy".

Te zasady zastosowano w zupełności w stosunku do Łukasińskiego.

Nowosilcow podsunął Konstantemu sprawę zorganizowanego przez Łukasińskiego Wolnomularstwa Narodowego, organizacji stawiającej sobie obok ce-

lów masońskich również pielęgnowanie cnót narodowych i dążenie do wyzwolenia ziem dawnej Polski, włączonych do Cesarstwa Rosyjskiego. Organizację tę Łukasiński w sierpniu 1820 roku po 15 miesiącach istnienia rozwiązał z tego powodu, że wkradły się do niej elementy niepewne. Na jej miejsce założył w następnym roku Towarzystwo Patriotyczne, na bardziej konspiracyjnych zasadach oparte, o istnieniu którego w. książę nie miał informacji.

Na rozkaz w. księcia Łukasiński został aresztowany. Na śledztwie wyjawił jedynie sprawy Wolnomularstwa Narodowego, co było znane w. księciu i władzom śledczym. 14 czerwca 1824 roku skazano Waleriana Łukasińskiego, jako „głównego i jedynego twórcę i przywódcę zbrodniczych zamiarów", na dziewięć lat ciężkiego więzienia.

W dniu 24 października na placu Krasińskich odbyła się egzekucja. Rano zgromadzono polskie i rosyjskie wojska i uformowano z nich czworobok. Przyprowadzono Łukasińskiego i dwóch innych skazanych razem z nim oficerów, postawiono ich w środku czworoboku, odczytano wyrok, kat złamał nad ich głową broń, zdarł dystynkcje honorowe, nałożył kajdany wagi 22 funtów (10,5 kg), potem więźniów przykuto do taczki, przyodziano w ubrania więzienne i przy odgłosie werbli przeprowadzono przed frontem zgromadzonego wojska. Na przedzie z taczką szedł Łukasiński z dumnie podniesionym czołem, patrząc prosto w oczy zgromadzonej na placu starszyźnie. Widok ten nawet wielu obecnym na placu Rosjanom wyciskał łzy z oczu, jak piszą współcześni. „W dniu tym nikt nie spotkał wesołej twarzy w Warszawie" — wspomina obecny przy tym Barzykowski. Skazanych rzucono do kibitek i odwieziono do twierdzy w Zamościu, ówczesnego Oświęcimia, skąd rzadko kto wracał żywy.

O swoim życiu w Zamościu Łukasiński pisze: „Osłabiony i ledwo trzymający się na nogach, zebrawszy ostatek sił, chciał uwolnić się i zrobić zamieszanie; plan nie udał się!". Więzień Teodor Sumiński, oskarżony wraz z Łukasińskim o wywołanie buntu, skazany został na 400 kijów, które mu wymierzono, nie zwalniając z kajdan. Po otrzymaniu kary Sumiński wpadł w obłęd. Łukasiński obecny był przy egzekucji nad Sumińskim, który zeznał, że Łukasiński namówił go do buntu.

Pod wpływem tej strasznej kaźni Łukasiński wyraził zgodę na złożenie zeznań o Towarzystwie Patriotycznym. Jak pisze Askenazy, udzielił on w piśmie własnoręcznym odpowiedzi zwięzłych, ścisłych zarazem i nikogo nie kompromitujących. Przeniesiono go na początku do Góry Kalwarii, a później do Warszawy, gdzie umieszczono go w małej, ciemnej izdebce w koszarach lejbgwardii wołyńskiego pułku. Tu doczekał się wybuchu powstania listopadowego. Wraz z pułkiem wołyńskim ewakuowano go do Białegostoku, a później do twierdzy w Bobrujsku. Drogę z Warszawy do Białegostoku przebył biegnąc pieszo na postronku między dwoma kozakami na koniach. Z Bobrujska na polecenie cara przesłany został do twierdzy szlisselburskiej. Osadzono go w Sekretnym Zamku, części twierdzy pamiętającej jeszcze czasy szwedzkie, gdzie zazwyczaj umieszczano najgroźniejszych przestępców politycznych. Polecono komendantowi „trzymać Łukasińskiego w twierdzy jako więźnia stanu w największej tajemnicy, tak aby nikt poza komendantem nie znał jego nazwiska i nie wiedział, skąd był przywieziony". Nie wolno było do niego przemówić ani słowa, a gdy trzeba było wejść do jego celi, to zawsze musiały być obecne trzy osoby.

Od chwili wywiezienia z Warszawy stał się Walerian Łukasiński legendarną postacią, zagadką historyczną, polską *masque de ferre*. Zginął dla współczesnych, nikt nie wiedział, czy żyje, czy umarł, gdzie się znajduje, i to zarówno w kraju, jak i na emigracji.

I tak zanotuje w swym pamiętniku generał Ignacy Prądzyński: „...Łukasiński przepadł. Podług zasięganych wiadomości nie poszedł na Syberię, nie był w żadnej z tych fortec, w których zwykle osadzają więźniów politycznych. Co się z nim stało, pozostanie znowuż, bez wątpienia, jedną z owych okropnych tajemnic, należących do sprężyn używanych przez rząd rosyjski".

A dobrze zazwyczaj poinformowany Bieczyński, sekretarz sądu sejmowego, pisze o losach Łukasińskiego: „jeszcze za Mikołaja cesarza był z więzienia uwolniony, miasto Petersburg było mu wskazane za mieszkanie... gdzie w lat kilka życie zakończył".

O dalszych losach Łukasińskiego nie wiedział również Jan Czyński, działacz Towarzystwa Demokratycznego na emigracji, który interesował się postacią Łukasińskiego i pisał o nim.

Dopiero po trzydziestu latach od chwili osadzenia Łukasińskiego w Szlisselburgu doszła do społeczeństwa polskiego pierwsza wieść o istnieniu Łukasińskiego w twierdzy nad Ładogą. Przywiózł ją Michał Bakunin, który w 1861 r. uciekł z Syberii przez Japonię do Stanów Zjednoczonych, a później wrócił do Europy. Na emigracji opowiedział on koledze Łukasińskiego z 4 pułku, Witowi Czajkowskiemu, o swoim spotkaniu w twierdzy Szlisselburskiej z Łukasińskim. W 1854 r. na spacerze spotkał się z więźniem wyprowadzonym z powodu choroby na przechadzkę. Był to starzec o długiej brodzie, który zachował jeszcze postawę wojskową. Bakunin dowiedziawszy się, że to Polak Łukasiński, podczas drugiego spotkania zawołał go po nazwisku. „Starzec drgnął na całym ciele, obrócił na mnie wpółzaciemnione oczy. »Kto?« — zapytał. »Więzień od tego roku« — odrzekłem. »Który rok?« — zapytał. Odpowiedziałem. »Kto w Polsce?« »Mikołaj.« »Konstanty?« »Nie żyje.« »Co w Polsce?« »Wkrótce dobrze będzie« — odpowiedziałem. Odwrócił się nagle, stanął, widziałem przyśpieszony oddech jego, obejrzał się, po chwili szedł znów swym zwykłym, słabym, miarowym krokiem, powoli, ze spuszczoną głową. Kiedy znowu nadszedł czas dyżuru oficera tego, pierwsze moje pytanie było o Łukasińskiego. Powiedział, że był przez kilka dni niespokojny, majaczył; przypisywali to powietrzu. Powrócił następnie do swego półsennego stanu. Pytałem się oficera, czy on nie może przemówić kiedy do nieszczęśliwego, pomóc mu w czym? Odparł, że do jego celi wchodzi się tylko we trzech, nie wolno inaczej, więc nic uczynić nie można nigdy. Więcej Łukasińskiego nie widziałem."

W 1864 r. w Szlisselburgu na spacerze spotkał Łukasińskiego student rosyjski, Bonifacy Steput albo Stepusz, który o tym spotkaniu mówił Łonginowi Pantelejewowi, Rosjaninowi zamieszanemu w sprawę Jozafata Ohryzki, delegata rządu powstańczego w Petersburgu. Steput sądzony był za fotograficzne powielanie propolskiej odezwy rewolucyjnej *K Poliakam*. Łukasiński powiedział Steputowi, że w więzieniu pisze pamiętnik. Pantelejew informacje o Łukasińskim przekazał kustoszowi „Ossolineum" we Lwowie, Władysławowi Bełzie,

który wiadomości przekazane mu wydrukował w jednym z pism galicyjskich. Jest to chyba pierwsza wiadomość o pamiętniku Łukasińskiego.

Łukasiński zaczął pisać swój pamiętnik w czasie powstania styczniowego, we wrześniu 1863 r., a pracę ukończył na Nowy Rok 1864 r. Były to czasy, kiedy w życiu Łukasińskiego zaszły zmiany na lepsze. Nowy komendant twierdzy, generał Józef Leparski, Polak z pochodzenia, zainteresował się losem więźnia, postarał się o złagodzenie jego doli, przeniósł go z dawnego ciemnego lochu piwnicznego, w którym się znajdował dotychczas, do kazamaty więziennej, często go tam odwiedzał, a nawet zapraszał do swego mieszkania. Pożyczał mu książki ze swojej biblioteki. Rodzina Leparskiego również opiekowała się nieszczęśliwym starcem, chorym wówczas na kamicę i na rupturę.

4

Pamiętnik człowieka, który przez z górą czterdzieści lat przebywa w więzieniu, a od lat trzydziestu jeden do nikogo nie przemówił słowa, zamknięty w ciemnym lochu piwnicznym, nie widząc nikogo prócz trzech milczących dozorców-żołnierzy — musi mieć charakter wizyjny.

O sobie mówi czasami w trzeciej osobie. Gdy wspomina początek swej działalności, pisze: „Tak więc ten człowiek, nie mając żadnego znaczenia, jakie dają urodzenie, majątek, zasługi lub znane talenta, przyjął trudną i niebezpieczną misję nieść pomoc i ulgę nieszczęśliwym ziomkom...". Pisze pamiętniki „jedynie dla siebie... znając prawie, że ich nikt nie będzie czytał za życia, a może i po mojej śmierci. Mnie one przynoszą wiele roztargnienia, a nawet przyjemności".

„Ja nie jestem już z tego świata. Wolny od obawy i nadziei, i nawet od przesądów, uprzedzeń i namiętności, mało mając styczności z obecnością, ja żyję tylko w przeszłości... Mój głos jest mniej jak głos w pustyni, on nie będzie słyszany przez żadne żywe jestestwo... Żyjąc około 40 lat samotnie, przyzwyczaiłem się rozmawiać z samym sobą..."

„Jeżeli podniosę mój wzrok w górę, to widzę tam zbierające się czarne chmury, grożące huraganami i piorunami. Jeżeli nakłonię moją głowę i przyłożę ucho, to słyszę głos spragnionej ziemi wołający k r w i."

„...Nastąpi wojna. Jeżeli będzie ona regularna, jak zwyczajnie bywa między dwoma rządami, to można przewidzieć jej skutki i koniec. Lecz jeżeli przymiesza się rewolucja, to nikt nie jest w możności przewidzieć tych wstrząśnień, klęsk i nieszczęść, jakie zleją się nie tylko na Rosję, Europę, lecz może i na dalsze kraje, również gdzie i kiedy będzie ich koniec."

I dalej Łukasiński kreśli apokaliptyczny obraz Europy pozostawionej „igrzyskom rozhukanych namiętności" i wojen.

„Wszystkie nieszczęścia zleją się na nich tak, że niszcząc się wzajemnie, przemienią w pustynie swoje dziś kwitnące kraje, i wtenczas ujrzy świat z zadziwieniem wyzutą ze swoich ozdób Europę, jak biblijską wdowę w włosiennicy, z głową usypaną popiołem, siedzącą na rozwalinach swych dawniej kwitnących miast i opłakującą śmierć swoich dzieci, przypominając przeszłą wielkość chwały i bogactwa, które jej pierwszeństwo w świecie dawały."

Druga cecha pamiętników Waleriana Łukasińskiego to ich humanizm, głęboka wiara w zwycięstwo dobra nad złem, która stanowi wielką wartość dy-

daktyczną tego pamiętnika i niezłomne świadectwo wielkiego ducha jego autora.

Człowiek, który doznał na sobie tyle przemocy, gwałtu, brutalnej siły, nie ugina się przed nimi, nie przyznaje im żadnej wartości twórczej. *La force ne crée rien* (Siła nie tworzy niczego) — powtarza kilkakrotnie. „Na bagnetach można się tylko opierać, ale na nich siąść, wypocząć nie można." „Srogie kary wstrzymują prędko zło, ale nie na długo."

„Nie przestając kochać nad wszystko moją ojczyznę, ja nie mogę nienawidzieć żadnego narodu. Każdy naród mnie interesuje (chociaż niejednakowo) i sprawia mnie prawdziwe ukontentowanie z postępów, które czyni na drodze polepszenia moralnego i materialnego, bynajmniej nie zważając, czy ten kraj i naród zowie się Tunis, Maroko, Portugalia, Algier lub Hiszpania."

Trzecią wreszcie cechą pamiętników Łukasińskiego jest to, że autor ich, mimo że pisał je w sędziwym wieku, zachował całkowitą jasność umysłu i świeżość odczucia. Świadczy o tym między innymi również poczucie subtelnej ironii i żartu intelektualnego, którymi Łukasiński gdzieniegdzie zdobi swoje myśli.

Przytoczymy tu dla przykładu taki np. passus z listu do generała Leparskiego, załączonego do pamiętnika: „Jeżeliby sama modlitwa mogła dać niebo, to bez wątpienia niedawno zmarły stary kot kapitanowej Ciusowej byłby tam, gdyż on jadł, pił, spał i nic nie robiąc zawsze mruczał swoje pacierze. Takim sposobem byłoby wygodnie nabyć wstęp do nieba; i ja podobny jemu próżniak miałbym prawo spodziewać się, że podobnie jemu znajdę tam ciepłe miejsce na piecu. Jeżeli tylko w niebie są piece podobne ruskim".

Zauważmy przy tym, że Łukasiński był człowiekiem głęboko religijnym.

Świadek dwóch przegranych powstań, nie patrzy Łukasiński na nie przez pryzmat klęsk. Wielu ludzi z powstania listopadowego wahało się w chwili wybuchu powstania styczniowego i bynajmniej nie podzielało różowych nadziei zwycięstwa w 1863 roku. Dla przykładu weźmy chociażby Piotra Wysockiego, którego charakter i los podobne były do charakteru i losu Łukasińskiego. „Powstanie — pisze Łukasiński w pamiętniku — często nawet powtarzane, jest manifest nie pojedynczych osób, ale całego narodu, on przemawia głośno do całego świata i może w przyszłości przynieść swobodę."

Po śmierci Łukasińskiego wszystkie papiery pozostałe po nim przekazano do III Oddziału Kancelarii Jego Królewskiej Mości, gdzie przetłumaczono pamiętnik na język rosyjski i wraz z oryginałem przedstawiono carowi Aleksandrowi II. Car po zapoznaniu się z treścią pamiętnika nakazał go zapieczętować i nie otwierać inaczej, jak za każdorazowym osobistym zezwoleniem cara.

W ten sposób wśród tajnych papierów przechowanych w Archiwum carskiego ministerstwa spraw wewnętrznych pamiętnik Łukasińskiego zaliczony został do dokumentów najtajniejszych, do których wgląd był wzbroniony nawet takim osobom, które miały dostęp do wszystkich tajnych akt archiwum.

5

Przy omawianiu pamiętnika Łukasińskiego niesposób nie rozpatrzyć działalności Szymona Askenazego i jego pracy nad monografią o Łukasińskim. Właśnie tą monografią Szymon Askenazy najwięcej uczynił dla przypomnienia

postaci i dziejów zupełnie prawie zapomnianego Waleriana Łukasińskiego. Dzięki swoim wysiłkom i stosunkom dotarł Askenazy do najtajniejszych i najbardziej strzeżonych archiwów petersburskich, do których żaden historyk, nie tylko Polak, ale nawet Rosjanin, nie miał dostępu.

Gdy w 1896 r. dwudziestodziewięcioletni świeżo upieczony doktor nauk historycznych uniwersytetu w Getyndze zjawił się w poczekalni ministra spraw zagranicznych Cesarstwa Rosyjskiego, księcia Aleksego Łobanowa-Rostowskiego, nie miał żadnego nazwiska w świecie naukowym. Docentem uniwersytetu lwowskiego Askenazy został w kilka lat później.

Hrabia Łobanow-Rostowski, pełen kultury dyplomata starej daty, człowiek „ancien régime'u", jak go określił Askenazy, parał się nieco genealogią i heraldyką rosyjską oraz historią. Wydał genealogię rosyjskich rodów szlacheckich (*Russkaja rodosłownaja kniga*. Petersb., 1873-76, 2 tomy) oraz publikował archiwalne materiały historyczne, dotyczące XVIII i XIX w., jak np. *Listy księcia Bezborodko do hrabiego N.I. Panina*. Służbę dyplomatyczną rozpoczął jeszcze za Mikołaja I, a zakończył ją za panowania jego prawnuka, Mikołaja II. Przez długi okres czasu mieszkał w Paryżu, potem w latach 1879-1882 był ambasadorem w Londynie, a przez lat czternaście, do 1895 roku, ambasadorem rosyjskim w Wiedniu.

Miał zapewne Szymon Askenazy list polecający do księcia Łobanowa od któregoś z polskich arystokratów, posiadających wpływy na dworze Franciszka Józefa, że go minister spraw zagranicznych Rosji dopuścił przed swoje oblicze, ale musiało też być jakieś nieprzeparte dążenie do poznania tajemnicy Łukasińskiego, jakiś płomień w oczach, jakaś żelazna wola w dążeniu do tego celu, że otworzyły nieznanemu młodemu historykowi-Polakowi, i to żydowskiego pochodzenia, wstęp do gabinetu carskiego ministra i że od tego ministra uzyskał dostęp do archiwum rosyjskiego ministerstwa spraw zagranicznych.

I odtąd, jak pisze Askenazy, „co roku należało bywać w Petersburgu. Po wspaniałych gmachach rządowych, na Placu Zimowym, Maryjskim, Senackim, Pod Arką, na Milionnej, nawet opodal w twierdzy Pietropawłowskiej szukało się pogrzebanych tam świadectw cierpień i wysileń narodu i dokonanej na nim zbrodni. Chodziło się do cichych sal archiwalnych przez rojące się od dygnitarzy i urzędniczej zgrai apartamenty i kancelarie ministerium spraw zagranicznych, spraw wewnętrznych, komitetu ministrów, Senatu, Rady Państwa. Chodziło się po prowadzących do archiwum naukowo-wojennego niezliczonych piętrach i biurach Sztabu Głównego, zatłoczonych generalicją i oficerstwem. Oglądało się ruch trybów potwornej machiny, co ukuła i wciąż rozpierała Wszechrosję, a zmiażdżyła Polskę".

Ale dotarcie do zamkniętego na siedem pieczęci pamiętnika Łukasińskiego wymagało jeszcze wiele trudów i starań. Trzykrotnie zmieniali się ministrowie spraw zagranicznych Rosji. Umarł stary hr. Łobanow-Rostowski, jak również następca jego, Włodzimierz Nikołajewicz von Lamsdorf, tekę ministra spraw zagranicznych objął Aleksander Pietrowicz Izwolski, jeden z twórców Ententy, gdy w końcu 1907 roku Askenazy otrzymał zezwolenie cara na udostępnienie mu pamiętnika Waleriana Łukasińskiego. Oryginał pamiętnika przesłany został do archiwum Rady Państwa, odpieczętowany, z rozkazu cara sporządzono tam urzędowy odpis tego pamiętnika i przez dyrekcję tego archiwum wręczono polskiemu uczonemu.

Askenazy nie ujawnił perypetyj i starań przy dotarciu do pamiętnika Łukasińskiego. Wspomina on co prawda o swoich stosunkach z przedstawicielami polskiej arystokracji w Petersburgu — ordynatem hr. Adamem Krasińskim, który go poznał z sędziwym generałem-adiutantem Ottonem von Richterem, od 1883 roku piastującym urząd kierownika Wydziału Próśb na imię Najwyższe, oraz z hr. Zygmuntem Wielopolskim, który go skontaktował ze stryjecznym bratem cara, historykiem w.ks. Mikołajem Michajłowiczem. Ale kto mu ułatwił dostęp do cara i kto przekonał Mikołaja II, że należy zerwać pieczęcie nałożone na oryginale przez jego dziada, Aleksandra II, tego Askenazy nie ujawnił ani w czasach carskich, co jest zrozumiałe, ani w czasach międzywojennych. Musiała to być osoba mająca wielkie znaczenie u dworu petersburskiego albo jakieś dynastyczne z tym dworem powiązania — osoba, z której zdaniem Mikołaj II i jego rząd bardzo się liczyli, tak że list tej osoby przełamałby wielkie opory, jakie w tym wypadku z natury rzeczy występowały.

Zarówno hr. Zygmunt Wielopolski, jak i ordynat Adam hr. Krasiński nie wchodzą tu w rachubę: nie mieli większego znaczenia na dworze — zarówno jeden, jak i drugi piastowali najniższe stopnie dworskie, byli zaledwie kamerjunkrami. Generał Otto von Richter miał większe znaczenie u dworu, posiadał najwyższe odznaczenie Cesarstwa Rosyjskiego, order św. Andrzeja, i był generałem-adiutantem. Mógł on oczywiście, jako kierownik Wydziału Próśb na Najwyższe imię, zaopatrzyć podanie Askenazego pozytywną opinią, ale musiała jednak interweniować w tej sprawie osobistość, z którą car i rząd rosyjski bardzo się w owym czasie liczyli. Najprostszym przypuszczeniem byłoby, że dostęp do pamiętnika ułatwił Askenazemu wielki książę Mikołaj Michajłowicz, ale Askenazy wyraźnie pisze, że wielkiego księcia poznał w Petersburgu w grudniu 1911 roku, a więc już po otrzymaniu odpisu pamiętnika i po ogłoszeniu swej monografii o Łukasińskim.

Wobec tego, że Askenazy nie podał w tej materii żadnych szczegółów, można snuć na ten temat jedynie luźne przypuszczenia. Bardzo możliwe, że Askenazy skorzystał ze swych angielskich koneksji. W owym czasie ukazała się w Cambridge, w cennej serii „Cambridge Modern History", praca jego pt. *Rosja — Polska 1815-1830*. Może udało mu się poprzez swe stosunki z masonami angielskimi i dzięki ich protekcji uzyskać dla swojej sprawy interwencję w Petersburgu króla Edwarda VII, który jako książę Walii w ciągu 27 lat był wielkim mistrzem Zjednoczonej Loży Brytyjskiej. W 1907 roku w przeddzień podpisania rosyjsko-angielskiego porozumienia i zawarcia „Entente cordiale" głos Edwarda VII albo osoby z jego otoczenia ważył w Petersburgu bardzo dużo. Zaznaczmy przy okazji, że pierwszym sekretarzem ambasady rosyjskiej w Londynie był Polak, Stanisław Koziełł-Poklewski, szambelan dworu, syn Alfonsa, przemysłowca i multimilionera syberyjskiego. Stanisław Poklewski był przyjacielem ministra Izwolskiego, któremu niejednokrotnie pożyczał większe sumy. Był on najbliższym współpracownikiem Izwolskiego i jednym z twórców porozumienia rosyjsko-angielskiego z 1907 roku, pośrednikiem między królem Edwardem a gabinetem petersburskim, człowiekiem bardzo bliskim i zaprzyjaźnionym z królem angielskim. Może Askenazy skorzystał z jego pośrednictwa. Wszystko to leży oczywiście w sferze przypuszczeń, gdyż żadnych konkretnych materiałów w tej sprawie nie posiadamy.

Bohaterem, któremu Askenazy poświęcił najwięcej trudu, którym się głęboko interesował, był Walerian Łukasiński, bohaterem zaś, którym się afiszował na zewnątrz, był książę Józef Poniatowski. Dla historyka konserwatywno-liberalnego, jakim był Askenazy, słabość, którą miał dla Łukasińskiego, była swego rodzaju wiarołomstwem wobec swych przekonań, jakimś *adultère,* zadurzeniem się w prostej dziewczynie z ludu, sprzeniewierzeniem się swej oficjalnej małżonce historycznej. Bo to ani książę, ani bohater w stylu *prince de Saxe,* księcia Eugeniusza Sabaudzkiego czy też księcia Pepi, w którym były „urok, pogoda, pańskość i udzielność niepodległej Polski. Rzekł: Trzeba umrzeć mężnie! rzucił się naprzód i zginął". Tych pociągających cech „udzielnej i pańskiej Polski" Łukasiński oczywiście nie miał. Zwykły major, i w dodatku pułku piechoty liniowej, konspirator i rewolucjonista, nie błyszczał jak meteor i śmierć jego nie mieści się w ramach konwencji romantycznej takiego np. Horacego Verneta, nie nadaje się na temat do kolorowych sztychów, które utrwaliły i spopularyzowały legendę bohaterskiej śmierci księcia Józefa w nurtach Elstery.

Słabość do Łukasińskiego, jaka opanowała Askenazego, wywołuje w tym historyku liberalno-konserwatywnym chwilami wybuchy rozdrażnienia na kartach świetnej jego monografii historycznej, która służyć może za wzór tego rodzaju pracy naukowej. A więc zaczyna ją od słów: „Łukasiński sam przez się ostatecznie człowiek mały", ażeby na następnych 900 stronach swego dzieła dowodzić czegoś wręcz przeciwnego.

O pamiętniku, z którego obficie korzystał, zaznacza, że pisał go starzec osiemdziesięcioletni „w pół-obłąkaniu". Mając odpis pamiętnika, nie wydał go drukiem, choć domagano się tego (Bolesław Limanowski i inni) i była ku temu okazja w 1937 roku w sto pięćdziesiątą rocznicę urodzin Łukasińskiego. Działały tu, jak widzimy, jakieś opory i podświadome kompleksy. Widocznie kompleksy freudystyczne występują czasami również u wielkich historyków w stosunku do ich ulubionych bohaterów.

W czterdzieści lat po Askenazym drugim Polakiem, który miał w ręku oryginał pamiętnika Łukasińskiego, był uczeń Wacława Tokarza, historyk Rafał Gerber, którego losy podczas wojny rzuciły na teren Związku Radzieckiego. Wielką zasługą Gerbera jest udostępnienie polskiej publiczności tego pamiętnika. I choć to i owo można zarzucić zarówno wydawcy, jak i wydawnictwu (brak indeksu, przypisy mogłyby być bardziej obfite i wyczerpujące, śmiesznie mały nakład, 2000 egzemplarzy), należy się szczere podziękowanie wydawcy, prof. Rafałowi Gerberowi, że prawie w sto lat po napisaniu go przez Łukasińskiego otrzymaliśmy pełny tekst tego pamiętnika.*

Wacław Zawadzki

---

* Walerian Łukasiński: *Pamiętnik.* Opracował, wstępem i przypisami opatrzył Rafał Gerber. Warszawa 1960. PWN; str. 220 i 1 portret.

Andrzej Biernacki

LISTY Z WIERSZCHOWNI

Rzewuściana, gdyby ją kto mógł dziś zebrać, byłaby niezmiernie ciekawą.

(J. I. Kraszewski)

Żyć z Czartoryskimi, pijać z Radziwiłłami, jadać z Ogińskimi a zaś z Rzewuskimi rozmawiać powiedzenie doradzało dawne. Pospołu z zanikiem pamięci o rzeczach szlacheckich przyszło zlekceważenie korespondencji pisywanej do Cudnowa; co w chwili śmierci hrabiego Henryka współczesnym wydało się oczywiste: że gdyby tylko był do tego archiwum dostęp, korzystanie z niego wzbudzić by musiało interes powszechny — obecnie, po latach dziewięćdziesięciu kilku, zostało zaprzeczone: znajdujące się w zbiorach państwowych listy do Rzewuskiego nie sprawiają wrażenia czytanych.*

Wyjmuję z nich tu dwa, mogące ciekawić ze względu na nadawcę, którego zna świat cały, co prawda wyłącznie z nazwiska; reszta jest wymysłem biografów jego małżonki. Nie tak było kiedyś; to właśnie o późniejszej „Etrangère" rodzony jej brat, Henryk, wyrażał się był: „bardzo miła osoba obca", a zadomowiona w Polsce Francuzka, Wirginia Jezierska, scharakteryzowała ją w sposób antycypujący drwinę Prousta z owych dam, co to „przez wstręt do pospolitości tak daleko posuwały sztukę spowijania aluzji osobistych w przemyślne peryfrazy, że aluzja przechodziła często nie postrzeżona nawet przez tę osobę, do której się zwracała". Wacław Hański, przeciwnie, cieszył się statecznym szacunkiem otoczenia, znał też najwidoczniej wartość przysłowia, gdyż z Rzewuskimi pogawędki szukał; na uwagę jednak historyków zasłużył nieznaczną i dziś życiorys jego prawdziwy układać trzeba z nielicznych napomknień w publikacjach treści najróżnorodniejszej.

Wywodził się z katolickiej rodziny szlacheckiej pochodzenia litewsko-ruskiego, w połowie XV w. notowanej w ziemi chełmskiej; rodzicami jego byli: chorąży kijowski, kawaler orderu św. Stanisława — Jan, i Zofia ze Skorupków. Młodość spędził w Wiedniu, gdzie wychowanie odebrał staranne. „Zbierał z pasją autografy"

---

* Ażeby nie obciążać tekstu przypisami, całą bibliografię przesunięto na koniec. Dopisuję w korekcie: Niedawno odwiedziła Wierzchownię Monika Warneńska i ogłosiła na ten temat reportaż *Romantyczna podróż Pana Honoriusza* (*Świat*, Nr 1 (493) z 1 stycznia 1961, s. 8—9).

(Wasylewski), literaturą zawsze się interesował, że i pisać umiał dobrze — o tym wiedziało się dotychczas tylko z relacji córki.

Obywatelskie funkcje pełnić zaczął rychło: w 1801 r. był deputatem Kijowskiej Szlacheckiej Komisji, a w 1808 r. został marszałkiem powiatowym radomyskim. W 1811 r. obrano go marszałkiem szlachty wołyńskiej (jednym z wyborców był Szymon Konopacki) i godność tę, powierzaną z reguły ludziom majętnym, piastował do 1814 r. Później dozorował szkołę powiatu żytomierskiego.

Ożenił się w roku 1819: 7 lutego z rodzicami narzeczonej — Adamem Wawrzyńcem Rzewuskim, kasztelanem witebskim, i Justyną z Rdułtowskich — spisał kontrakt ślubny, a 13 maja — już z żoną — kontrakt dożywocia; obydwa bardzo korzystne dla młodszej o lat bez mała dwadzieścia Ewy vel Eweliny. Wpływ na nią wywarł także dodatni: Jezierska powiada, iż to on „potrafił skierować umysł jej ku studiom", i złośliwie insynuuje, że rolę odgrywała tu przezorność, gdyż nie mógł liczyć na „zbyt żywe dla siebie uczucie będąc świetnym jedynie pod względem fortuny".

Fortuna w istocie była nieledwie magnacka, oceniana na dziesięć, a po jego śmierci na czternaście milionów rubli. „Rozumiem teraz trzystu domowników, o których mówił mi w Genewie nieboszczyk p. H." — napisze do siostry Balzac zobaczywszy Wierzchownię w 1847 r. Wierzchownia taka, jaką znamy, jest dziełem właśnie Hańskiego. Urodzony w 1782 r. — gospodarować zaczyna dopiero po śmierci matki, w roku 1810. Przez trzydzieści lat dokazał wiele: rezydencję z Pulin przeniósł do Wierzchowni, gdzie wybudował pałac i założył ogród angielski; w pulińskim kluczu ufundował wieś Wacławpol, którą zasiedlił starowiercami. Lekkiej ręki dla poddanych zapewne nie miał — Stanisław Rzewuski nie tai, iż pamięć ich po sobie zostawił mało przychylną.

Jakieś związki łączyły go z wolnomularstwem. Wedle Małachowskiego-Łempickiego był w okresie 1820/21 członkiem honorowym loży Orzeł Biały na ws. · . Petersburga (mistrz katedry naówczas to zaprzyjaźniony z Rzewuskimi Józef Oleszkiewicz, który ten urząd objął po teściu Hańskiego). Znowu Tadeusz Bobrowski zapamiętał z opowiadań ojca, iż w Żytomierzu, w gmachu późniejszego gimnazjum przy ul. Małej Berdyczowskiej, mieściła się niegdyś „loża masońska, do której należał, a której przełożonym był Wacław Hański". Przypuszczenia jednak Korwin-Piotrowskiej o prawdopodobieństwie należenia Hańskiego do patriotycznego tajnego związku Templariuszów — gdyby je przyjąć, sprzeczałyby się z relacją anonimowego biografa Padurry: ten niedwuznacznie wskazuje na Hańskiego jako na (pod koniec 1830 r.) delatora. Co zresztą nie przeszkadza wierze w szczerość sentymentów widocznych z listów niżej publikowanych.

W drugiej połowie 1833 r., po dłuższych przygotowaniach, Hańscy wybrali się całą rodziną i licznym dworem w podróż zagraniczną: do Niemiec, Szwajcarii, Włoch, Austrii; Paryża car Hańskiemu odwiedzić nie zezwolił. Na Ukrainę wrócono mniej więcej po dwu latach. Zadzierzgnięte w Neuchâtel stosunki osobiste z Balzakiem ułożyły się dobrze. Później, już z Polski, Hański serdecznie korespondował z powieściopisarzem o jego książkach: cenił szczególnie *Lekarza wiejskiego;* mieli także wspólny temat pozaliteracki: wymieniali wiadomości i poglądy dotyczące spraw agrarnych. *Chłopi,* utwór przez wielkiego Francuza ostatecznie zaniechany, miał być poświęcony właśnie Hańskiemu.

Zmarł Wacław Hański w listopadzie 1841 — wszystko wskazuje na to, że niespodziewanie, chociaż znalazła się osoba (miss Juanita Helm Floyd), która powiado-

miła świat, iż „tknięty był paraliżem postępowym na długo przed śmiercią". Jeśli już koniecznie szukać sensacji, lepiej przypomnieć legendę rodzinną, wedle której Hański w chwili zgonu miał się ukazać swej szwagierce, Paulinie, tak że żałoba była przygotowana, zanim umyślny z Wierzchowni przybyć zdążył.

*

Listy Wacława Hańskiego do Henryka Rzewuskiego znajdują się w Archiwum Głównym Akt Dawnych, a pochodzą ze Zbioru Rękopisów z Biblioteki Przezdzieckich: oznaczone są sygnaturą B-238. Sądzę, że przydatność ich okazać się powinna dwojaka. Jedni znajdą tu nowe szczegóły związane z okresem powstawania *Pamiątek Soplicy* oraz nieznane wiadomości o Adamie Wawrzyńcu Rzewuskim. Drudzy — tych będzie zapewne większość — po prostu się ucieszą autentycznym dokumentem z tamtych czasów i tamtych okolic. Gdy bowiem w miarę upływu lat strony Berdyczowa należą już nie tylko do historii literatury, ale i same stają się pretekstem literackiej fikcji, przy czym dzisiejsza znajomość owoczesnych realiów bywa żałosna (współczesny scenograf zamiast rodowego Hańskich Korczaka wyrysowuje Gozdawę!) — może się przyda poznać fragment prawdy o ziemiańskich triumfach, o społecznych troskach, o przekonaniach wreszcie estetycznych pana z (respektując jego ortografię) W i e r s z c h o w n i.

Andrzej Biernacki

Ortografię i interpunkcję starano się zmodernizować w myśl obowiązujących przepisów, lecz z zachowaniem charakterystycznych cech stylu i języka piszącego.

I

Kochany Henryku! Twój ogrodnik wraz z moim jeździli do Białejcerkwi, wiele tam pięknych znaleźli rzeczy, lecz ani jednej d a l i i[a] mogącej z mojemi rywalizować. Bukiet z onych posłałem Hetmanowej[1], skromnej florze Wierszchowieńskiej przyznała pierwszeństwo i chociaż z ogrodu tej Pani nic dostać nie można, jednakże z mojego udział Jej zrobiłem. Co za triumf!...

Po twym odjeździe nic u nas nowego. Mała moja[2] niezupełnie jeszcze przyszła do siebie — żona ciągle słaba, smutna. Strata Matki, którą szczerze kochała, zawsze Jej jest obecną. Czułość Eweliny jeszcze mocniej wzruszoną została przybyciem Ernesta słabego, zmęczonego temi[b] pełnemi smutku ceremoniami, które do cierpień dość jeszcze trosków i nieprzyjemności rozmaitych dodawały. Powinienbyś, Henryku, kochać i bardzo kochać brata, bo chociaż pierwszą swą młodość w szkole zepsucia przepędził, nie tylko że z niej złym nie wyszedł, ale przeciwnie, jak najlepszym i jeżeli z czasem nie odmieni się, ważnym w Obywatelstwie będzie człowiekiem: jako reprezentujący głowę familii cieszyć się tym będziesz[3].

---

a *Drukiem rozstrzelonym oznacza się słowa w oryginale podkreślone.*
b *Skreślono:* wszystkiemi [?].

Mocno mnie obchodzi, iż skarżysz się na stan twojego zdrowia, powinienbyś siebie i solitera swojego dobrze znając szkodliwych wystrzegać się rzeczy. Rozumiem, że do rzędu takowych należą prace umysłowe. Staraj się więcej rozrywać aniżeli onym poświęcać. Zbyteczne natężenie władz moralnych osłabia fizyczną machinę człowieka i dlatego życzyłbym ci więcej zająć się wspomnieniami, które piszesz, aniżeli filozoficznym dziełem. Pierwsze z wielką widać przychodzi ci łatwością, tam cały jest twój talent połączony z twórczym genijuszem. W nim jesteś współzawodnikiem Walter Scota, Balzaka; masz oryginalność tych dwóch Mistrzów i jeżeli Angielczyk średniego wieku kawalerskie czyny, obyczaje Szkotów tak rzetelnie maluje, że my Cudzoziemce czytając dzieła Jego nawet nie w języku oryginalnym tyle znajdujemy życia i prawdy w obrazach, jak gdybyśmy współczesnemi byli; kiedy Francuz wystawując obyczaje w różnych klasach dzisiejszego towarzystwa w tak żywych one oddaje kolorach, iż [c] ktokolwiek w one wchodząc uważa je, nie może wstrzymać się od wykrzyknienia: Ah..! co za prawda; ty w wspomieniach Polskich nie będąc naśladowcą żadnego z tych pisarzy masz zaszczyt oryginalności w oddaniu obyczajów ojców naszych z niezrównaną rzetelnością. Ludzkość, uprzejmość, gościnność w domu. Męzstwo, odwaga, poświęcenie się na polu sławy, miłość ku rodzinnej ziemi, duma względem obcych z szlachetną połączona wspaniałością. Nieugiętość przemocy z uległością dla prawa była [d] właściwą cechą charakteru przodków naszych, tak dobrze przez ciebie oddanym [!]. Schwyciłeś ich sposób tłumaczenia się, zanaśladowałeś ich język. W dziwnie naturalnym rodzaju wystawiłeś respekt dla Panów ubogiej, lecz starodawnej szlachty, równie jak w Magnatach uprzejmą popularność z niższą ich bracią [e], od których [!] tylko mienie i znakomite w kraju zasługi odznaczały; a we wszystkich wrodzona ku heretykóm niechęć, wzgarda ku Żydóm za to jedynie, że pierwsi od głowy Kościoła odstąpili, a drudzy że Chrystusa męczyli i dlatego, chociaż w odcieniowaniu obrazów znajdują się niektóre grube rysy pochodzące z nieukształtowania narodowego, lecz to jeszcze przyczynia się do podniesienia kolorów życia, które w Malarstwie szkole tylko Weneckiej świadome były, przez co dzieła Tycjana między mistrzami Kunsztu najprędzej postrzegać się dają... Pismo filozoficzne, nad którym pracujesz, chociaż pełne zalet tak dla głębokich myśli jako też erudycji, równie dla logiki, z jaką problemata rozwiązujesz, zaszczytu oryginalności otrzymać nie może. W zamierzonej drodze musisz się [f] zdybać z jakim idealistą albo mistykiem, lub też eklektykiem, który cię pozdrowiwszy powie: jak się masz, bracie, pisałeś o filozofii, poznaliśmy się i jeżeli nie nasze myśli w swoją ubrałeś barwę, toś miał instynkt zgadnienia [g] nas [4], lecz że my uprzedziliśmy ciebie w wydaniu naszych dzieł, cały zaszczyt nam przynależy. Sam wyznasz, Henryku, że słuszność z ich będzie strony. Otóż tak [h] dla własnego zdrowia, gdyż zagłębianie się w metafizyce fatygując umysł osłabia siły, równie jak dla pożytku rodaków, zostaw na jaki czas obłogiem twoją

---

c *Przerobione z* ich.
d *Przerobione z* były.
e *Przerobione z* względem niższych braci.
f *Słowo dopisane.*
g *Przerobione z* odgadnienia.
h *Słowo dopisane.*

filozofią, a zajmi się pisaniem wspomnień Krajowych, może ślad ich narodowości w twoim tylko pozostanie piśmie, których [!] czytanie przyjemność wnukom naszym sprawi, jeśli po Polsku czytać będą umieli.

Vale
Hański

P. Julii [5] moje łączę uszanowanie.

3 Aug[usta] 1836.

[Adres:] À Monsieur le Comte Henri Rzewuski, Cudnów.

2

Kochany Panie Henryku! Oto już rok trzynasty upływa, jak Ociec twój umarł [6]; znany Ón był uczonemu światu, lecz skromność Jego, a może bardziej małe cenienie własnych talentów, któremi hojnie był obdarzony od Natury, przytem zajęcia się w różnych epokach posługą krajową, później zaś interesa, stan zdrowia nie dozwoliły Mu zapewne myśleć o wydaniu na świat dzieł swoich w wierszu i prozie. [7] Wszystkie manuskrypta, Henryku, po śmierci zabrałeś; jeśli interesa, podróże i innego rodzaju przeszkody nie pozwoliły ci onemi się zająć, oddaj mi je, a własnym kosztem wydrukować każę. Wiesz dobrze, Szwagrze, że płody genijuszu, będąc zaszczytem narodowym, do Niego należą. Dla literatury Polskiej wielką byłoby szkodą, a niemałym smutkiem dla dzieci, aby z ich życiem pamięć Ojca, którego tyle kochały, zatraconą została. W dobrym czasem będąc humorze nieboszczyk czytywał mi swoje produkcje, jakoto Polskie Georgiki, które, moim zdaniem, nie ustępowały Wirgiliusza, dziwnej piękności epizod do Teresy. — Tłumaczenia Rasyna, Kornela, Psalmy Dawida daleko z większym natchnieniem ducha Poetycznego oddane [i] aniżeli przez Kochanowskiego [8]. — Ułomki historyczne, ostatniego panowania z Królów Polskich, przytem różne ulotne pisma, mowy, poezyje. Do wydania zaś dzieł twojego Ojca tym bardziej dzieci obowiązanemi czuć się powinny, że w dzienniku Paryskim i Kronice o nie upominają się. Nie dozwolże, Kochany Henryku, zaginąć pamiątce tyle drogiej dla wszystkich dzieci [9], a mnie w swym zachowaj sercu.

Wacław Hański

P.S. Ponieważ zajmujesz się pisaniem Filozofii, trzeba, żebyś także czytał Herdera. Ja Go bardzo polubiłem dla jasności w rozwijaniu swych myśli. Dzieło [j] *Idées philosophiques sur l'histoire de l'humanité* dedykował samemu P. Bogu [10];

---

i *Przed oddane skreślono* na[pisane?].
j *W oryginale tytuł (podkreślony) rozpoczęto z małej litery.*

i komuż można było właściwiej tego rodzaju pismo przepisać, jeśli nie temu, który świat i nas stworzył.

5 lutego 1838, Wierszchownia.
Pani Julii rączki całuję.

PRZYPISY

[1] Wdowa po Franciszku Ksawerym Branickim, Aleksandra Wasilewna z Engelhardtów (1754—1838).

[2] Anna Hańska, późniejsza żona Jerzego Mniszcha. W Archiwum Przezdzieckich (sygn. B-220) znajduje się dziecinny list jej (nie datowany) do wuja Henryka.

[3] Ernest Rzewuski (1812—1856) zakończył życie w randze pułkownika kozaków wojsk rosyjskich. Cieszący się w rodzinie opinią człowieka interesu, odznaczający się umysłem praktycznym, ale równocześnie nie pozbawiony zainteresowań szerszych — z wielu bardzo przyczyn mógł się był cieszyć sympatią szwagra; od niego to właśnie w 1833 r. nabyli Hańscy Pawłówkę. Jerzy Mniszech, poznawszy go, pisał do teściowej 25.II.1847: „*Il est délicieux d'esprit et de verve*". Ożeniony był Ernest Rzewuski z kuzynką ks. Karoliny Wittgenstein, Konstancją Iwanowską — kobietą niepospolitą, która znała grekę i łacinę, studiowała filozofię, Ojców Kościoła, a nawet Talmud, parała się też po trosze literaturą. (*Cf.* J. S. Dunin-Borkowski: *Genealogie żyjących utytułowanych rodzin polskich,* Lwów 1914, s. 537; oraz Piotrowska, zob. Bibliografię.)

[4] Grzeczną tę ironię w pełni popiera zdanie J. I. Kraszewskiego, który się wielokrotnie spotykał z Henrykiem Rzewuskim: „Nadzwyczajna łatwość przyswajania sobie, co czytał i studiował, wpływ niemal każdego człowieka i dzieła, z którym przestawał, były na nim natychmiast — dotykalnie widocznemi." (Zob. Bibliografię).

[5] Julia z Grocholskich Henrykowa Rzewuska.

[6] O ile wiem — źródła bio- i bibliograficzne podają tylko rok śmierci Adama Wawrzyńca Rzewuskiego, tymczasem da się ustalić termin jeszcze dokładniej, niżby to wynikało z obecnie publikowanej korespondencji. Znajdujący się w tym samym Archiwum Przezdzieckich list kondolencyjny do Henryka Rzewuskiego (sygn. B-270), jest datowany 18 stycznia 1825. Miejsce pisania owego listu (Stary Konstantynów) oraz pieczęć z herbami nadawczyni (Krzywda i Szreniawa) pozwalają precyzyjniej aniżeli w katalogu rozwiązać autorstwo: chodzi tu o Konstancję z Lubomirskich Sewerynową Rzewuską.

[7] Lepiej znana i dokładniej skomentowana jest polityczna część puścizny Adama Wawrzyńca Rzewuskiego. O literackich jego poczynaniach, o zasilaniu piórem *Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych* wiedzą coś niecoś Estreicher i Korbut, lecz dopiero dzięki książce Elżbiety Aleksandrowskiej sprawdzić łatwo, czym się w latach młodych zajmował chorążyc litewski: że między innymi parafrazował La Fontaine'a i przekładał Sarbiewskiego.

[8] Wydaje się, iż jest to nie wyłącznie komplement, ale i rezultat rozmaitości gustów oraz zmienności teoryj literackiego przekładu. Kochanowski-tłumacz mało się podobał w XIX w. Taki np. Kazimierz Kaszewski — zasłużony tradutor i krytyk dbały o niekrzywdzenie nikogo — ostro gani anakreontyki Jana z Czarnolasu, prym dając Brunonowi Kicińskiemu. (*Cf. Anakreon,* Warszawa 1907, s. 23 n.) Nie wykluczone zresztą, iż Hański myli się co do osoby autora tłumaczeń Psalmów Dawida: być może za dzieło Adama Wawrzyńca bierze *Psalmy Pokutne przekładu Wacława Rzewuskiego...* powstałe na wygnaniu hetmana w Kałudze i trzykrotnie (1773, 1806, 1860) wydawane, drukiem najpierw Pijarów, na ostatek staraniem Żegoty Paulego.

[9] Wzmianka o francuskich upominaniach się — nie wyświetlona, ale nie musi być to bajeczka, gdyż o Rzewuskich wiedziano dużo poza granicami Polski. (W braku źródeł lepszych warto o tym czytać u Adolfa Nowaczyńskiego: *Brat pani Balzakowej* w tomie *Słowa, słowa, słowa...* Warszawa 1938 — szkic to pomimo licznych nieścisłości bardzo wartościowy i sugestywny.)

Do proponowanego przez Hańskiego wydania nie doszło; wierzchowieński mecenas najwi-

doczniej się nie orientuje, że wcale sporą ilość utworów Adama Wawrzyńca Rzewuskiego drukował w latach 1834—35 Józef Krzeczkowski w wydawanym przez siebie w Wilnie noworoczniku *Znicz*. (Tę ostatnią wiadomość zawdzięczam p. J. W. Gomulickiemu.)

[10] Czytał Hański Herdera zapewne w tłumaczeniu Quineta z 1826 r.; wydania tego nie mogę sprawdzić. Aluzja do Pana Boga stąd, że *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* noszą motto z Persjusza:

— Quem te Deus esse
Jussit et humana qua parte locatus est in re
Disce —

BIBLIOGRAFIA

1. *** *****: *Prawdziwy życiorys Tomasza Padurry*, Poznań 1875, s. 48—9. (Na broszurę tę zwrócił mi łaskawie uwagę p. J. W. Gomulicki.)

2. E. Aleksandrowska: *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*. Monografia bibliograficzna. Wrocław 1959.

3. H. Balzac: *Podróż do Polski*, przeł. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), Warszawa 1931, s. 6 i 68. (*Cf.* także przedmowę Boya do którego bądź polskiego wydania *Chłopów*.)

4. T. Bobrowski: *Pamiętniki*, Lwów 1900, t. I, s. 101, przypis.

5. A. Boniecki: *Herbarz Polski*, Warszawa 1904, cz. I, tom VII, s. 236 i 238.

6. W. Jezierska: *Z życia dworów i zamków na Kresach 1828—1844*, z autografu francuskiego przetł. i wyd. L. Białkowski, Poznań 1924, s. 74.

7. J. Kleiner: *Henryk Rzewuski w świetle korespondencji*, cz. III. *Pion* 1937, nr 39.

8. S. Konopacki: *Pamiętniki*, Warszawa (1899), s. 112.

9. J. I. Kraszewski: *Henryk hr. Rzewuski* (w:) *Z roku 1866. Rachunki*, Poznań 1867.

10. S. Małachowski-Łempicki: *Wykaz polskich lóż wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738—1821*, Kraków 1929, s. 99 nr 1099 i s. 47 nr 144.

11. S. de Korwin-Piotrowska: *Balzac et le Monde Slave*, Paris 1933; indeks nie wskazuje stron 72—3 i 262, a z reguły gubi wszystkie aluzje czy wzmianki omowne.

Za pośrednictwem Korwin-Piotrowskiej wykorzystuję wzmianki:

J. Floyd: *Les femmes de Balzac*, trad. et intr. de... C. Radziwill... Paris 1926, s. 194.

Balzac, trad. et intr. de... C. Radziwill... Paris 1926, s. 194.

S. Rzewuski: *Le Mariage de Balzac. La Nouvelle Revue, Nouvelle série*, t. 38, janvier--février 1906, s. 199.

Rps Biblioteki Polskiej w Paryżu nr 322 (Korespondencja rodzeństwa Bystrzonowskich).

12. Z. Luba Radzimiński: *Marszałkowie wołyńskiej ziemi przed Unią Lubelską i miana ich spadkobiercy Marszałkowie szlachty wołyńskiej w porozbiorowej dobie, Kwartalnik Historyczny* 1915, s. 74 i 103.

13. E. Rulikowski: *Puliny* (w:) *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*, Warszawa 1888, t. IX, s. 284—5.

14. S. Wasylewski: *O miłości romantycznej*, Kraków 1958, s. 168 i 172.

Henryk Bereza

CZAS WĄTPIENIA I ROZWAGI

Z pisarstwem Kazimierza Brandysa wszedłem w kontakt dopiero od niedawna. Przedtem znałem je oczywiście, ale można przecież coś znać i nie mieć z tym nic wspólnego. To bardziej powszechny, niż się o tym sądzi, rodzaj stosunku do literatury. Bardzo często rodzaj jedynie możliwy. Wtedy na przykład, gdy się nie ma serca do literatury, a uzna się konieczność orientacji w jej fenomenach. Przy mocnym postanowieniu można nawet zostać takim czy innym specjalistą od literatury, nie odbierając żadnych jej treści. Mam nadzieję, że taka ewentualność mnie nie dotyczy. Pozostają wszakże inne. Nie można mieć serca do literatury w ogóle. Stosunek estetyczny to tyle samo, co stosunek uczuciowy w tym czy innym punkcie skali napięć, od miłości do nienawiści. Każdy stosunek uczuciowy jest przygodą duszy, nie jest jej stanem naturalnym, to znaczy nie towarzyszy człowiekowi na stałe i we wszystkich okolicznościach. Przygoda estetyczna może się zdarzyć lub może się nie zdarzyć, i nie ma w tym nic dziwnego. Mój przypadek z pisarstwem Brandysa nie wydaje mi się także dziwny.

Najzwięźlej mówiąc, nie reaguję estetycznie na pewność siebie. Co jak co, ale pewność siebie jest mi najzupełniej obca. Brandys był dla mnie zawsze pisarzem ostentacyjnym w wyrażaniu swoich pewności. Brandys pogardzał wszelką niepewnością, nie uznawał jej istnienia, nie tolerował jej objawów. Był tak pewny swego materializmu, swej racjonalności, że ta pewność właśnie trąciła idealizmem, irracjonalnością i mistyką. W każdym razie ta pewność była aż fanatyczna, a z czym jak z czym, ale z racjonalizmem fanatyzm jest na pewno sprzeczny. Racjonalizm to bardzo skromne i bardzo rozsądne wyjście z labiryntu niepewności. Rzetelny racjonalizm nie może iść w parze z zadufaniem, z pewnością siebie, z waleniem w bębny. Racjonalizm nie bywa darem objawionym, więc też i ten, kto się uważa za racjonalistę, nie powinien czuć się nawiedzonym, który posiadł prawdę doskonałą.

Moje nawiązanie kontaktu estetycznego z pisarstwem Brandysa datuje się od momentu, gdy zauważalne stały się oznaki, że jego pewność wtajemniczenia uległa zachwianiu. To się widzi stosunkowo coraz wyraźniej. Najwyraźniej w tomie opowiadań *Romantyczność**. Cztery utwory tego tomu są do-

* Kazimierz Brandys: *Romantyczność*. Warszawa 1960. „Czytelnik"; str. 210, 2 nlb.

kumentami rozterki sięgającej bardzo głęboko. Czasem tak głęboko, że to aż wzbudza zdumienie. Trzeba bowiem pamiętać, że Brandys nade wszystko ceni dobre maniery. Chce być więc jak najbardziej elegancki także i na tę okoliczność. Okoliczność to bardzo bliska tego, co się nazywa roznegliżowaniem. Oczywiście w tym wypadku wyłącznie filozoficzno-moralnym.

Określiłem rzecz bardzo drastycznie. Powiedziałby nawet ktoś, że się zagalopowałem, że nic takiego nie zaszło. Ten ktoś mógłby się nawet powołać na różne partie tekstu Brandysa. Na te mianowicie, gdy czołowe postacie jego opowiadań zarzekają się, że nic nie jest im bardziej obce, jak wszelkie „otwieranie się" czy odsłanianie. Ballmeyer od początku zachowuje się tak, jak gdyby ani mu w głowie było cokolwiek serio o sobie powiedzieć. Mówca w *Sobie i Państwu* teoretycznie zaprzecza wprost temu, co się w jego przemówieniu dokonało: „I Państwo się dziwią, że nie otwieram się przed Państwem? Z czym? Z rozpaczą i poczuciem nicości? Ze wszystkimi zapachami? Nie, moi drodzy, nie jestem niczyją winą. Sam uważam się za swojego sprawcę. Nie obarczam Was i Wy mnie nie obarczajcie. Rezerwa i odległość, higiena i dystans. Dobrze utrzymane paznokcie w chwilach niepowodzeń. I dyskrecja w obliczu otchłani. Jeszcze raz dyskrecja" (str. 87). To jest prawda w odniesieniu do przeszłości, i być może także przyszłości, ale z samym przemówieniem nic wspólnego nie ma. Aktorka w opowiadaniu *Jak być kochaną* formułuje rzecz bardzo podobnie: „Mojego prawdziwego tekstu nigdy by nie przyjęli. I nie dziwię im się. Ja sama go nie lubię. Moja prawda nie powinna być transmitowana. Prócz wspomnień nic mnie nie różni od drzewa lub psa, ale wymaga się ode mnie dużo więcej. Wolę mój czwartkowy tekst" (str. 172). A jednak?! Ballmeyer wypowiada się jak najbardziej serio, mówca nic innego nie robi, tylko się „otwiera", aktorka podaje swój prawdziwy tekst, a nie tekst z czwartkowej audycji radiowej *Obiady państwa Konopków*. I czy na pewno Brandys jako pisarz zechce w przyszłości stawiać wyłącznie na sukces taki właśnie, jaki stał się udziałem aktorki z jego opowiadania. Ośmielam się wątpić. Z wielu względów. Przede wszystkim ze względu na pewne deklaracje samego Brandysa. W opowiadaniu *Romantyczność* doszukiwałbym się nawet cech programowości tych deklaracji.

Opowiadania *Romantyczność* nie uważam za najważniejszy utwór tomu prozy Brandysa. Tym niemniej jest to utwór ważny. Brandys po raz pierwszy wyodrębnił w tym opowiadaniu sztukę z uznawanego przez siebie porządku zjawisk ludzkich. Uznał jej własny charakter i samodzielne cele. Sprzeciwił się tej formule sztuki, którą lansuje Czterdziesty Czwarty, eks-pisarz i działacz. Formuła Czterdziestego Czwartego pasowałaby jak ulał do tego, czym jest powieść radiowa *Obiady państwa Konopków*. On radzi ni mniej ni więcej: „Nie, mówię ci, pisz lepiej romanse o kupcach. Lud chce fabuły i w tym jest podobny do Boga. Nudzą go komentarze, woli oglądać niż wiedzieć. A przede wszystkim nie chce znać krańców losu, przeraża go świadomość, pragnie egzystencji. Nie powinieneś naruszać tych praw, bo to są prawa ludu. Jeśli poezja nie będzie mu wierna, lud wygna poezję i ustawi na rynkach latarnie magiczne, które mu ukażą świat w pięciu obrazkach" (str. 131 — 132). Poeta reaguje na tę formułę czymś więcej niż wzruszeniem ramion: „Słuchając, czułem jego niemoc i strach. Zgrywał się, udawał" (str. 132). Poetę także przeraża jego własna świadomość, ale on nie ma za-

miaru z niej rezygnować, on chce znać krańce. Przypisuje poezji inne zadania: „Ja, moim obowiązkiem, i to sobie najbardziej wyrzucam, którego nie spełniłem, było błagać, zaklinać tę jego rację za pomocą poezji, kłaść się na drodze i wyciągać ręce, pokazywać swoją twarz, żeby on, Horacy, gdy będzie cwałował u boku Generała przez szeroką, czarną równinę, żeby przynajmniej spostrzegł, co za chwilę stratują kopyta jego konia; to jest bardzo ważne: nie można walczyć przeciw nim, ale trzeba im stwarzać cierpienia" (str. 153). Źródłem cierpień, o których mowa, jest świadomość i do niej, wbrew wszelkim gestom na rzecz wydumanych tekstów, sięgnął Brandys w swoich czterech najnowszych opowiadaniach.

Ballmeyer wyłożył bez reszty swój tekst filozoficzny, przemawiający pisarz w opowiadaniu *Sobie i Państwu* zanalizował publicznie swoją psychologiczną naturę, poeta w *Romantyczności* odsłonił tajemnice duszy artysty, a aktorka z opowiadania *Jak być kochaną* nic nie zataiła ze swego tekstu prawdziwych doświadczeń życiowych. Ci bohaterowie chcąc nie chcąc „pokazują swoją twarz", jakkolwiek straszna by ona była. Nie przeczę zresztą, że jest to straszność najstraszniejsza. Bo przypatrzmy się tym twarzom!

Ballmeyer jako hitlerowski generał zetknął się ze sprawą wymordowania ludności wyspy Barnum. W związku z tym był pociągany do odpowiedzialności. Naukowiec amerykański Raphael Daves, który przeprowadza z nim wywiad w kilkanaście lat po wydarzeniach na Barnum, nie interesuje się formalno-prawną ani nawet faktograficzną stroną sprawy. Jego interesuje indywidualna i wewnętrzna sprawa moralna Ballmeyera. Delikatny Amerykanin daje Ballmeyrowi szansę bezpiecznego uniku, sugerując mu, że mógł on przed laty nie znać prawdy o Barnum. „Czy nie mylę się — mówi do Ballmeyera — sądząc, że decydującym powodem pańskiego przełomu był szok moralno-psychologiczny pod wpływem rewelacji o zbrodniach na Barnum?" (str.18). Ballmeyer nie zamierza jednak skorzystać z okazji. Więcej, Ballmeyer ma własną furtkę nie zamkniętą i także z niej rezygnuje. Ballmeyer sam był przeciw zbrodni, zbrodnia została dokonana po odwołaniu go z Barnum. Obydwa wyjścia wydają mu się zbyt łatwe i w jakimś sensie niegodne człowieka świadomego społecznych mechanizmów wydarzeń na Barnum. Ballmeyer wyjaśnia Amerykaninowi rzecz trudniejszą, dowodzi mianowicie, że indywidualna sprawa moralna nie mogła tu istnieć ani w jego, ani w czyimkolwiek wypadku. To wynika z jego tekstu filozoficznego, który zdecydował się wygłosić.

Oto podstawowe sformułowania tego tekstu: „Z chwilą przyjęcia określonego punktu widzenia to, co pan nazywa poczuciem dobra i zła, zostaje poddane praktycznym regułom działania" (str.31). „Wydaje mi się, panie Daves, że ilość dobra i zła jest w każdym z nas mniej więcej taka sama. Ale to nie rozstrzyga o niczym, ponieważ każdy z nas może uznać pewien cel czy punkt widzenia, który go usprawiedliwi w momencie skazywania drugiego na śmierć" (str.32-33). Żeby postawić kropkę nad i, Ballmeyer podsuwa Davesowi formułę, która wszystko podsumowuje: „W ciągu ostatnich czterdziestu lat to, co pan nazywa człowieczeństwem, stało się funkcją systemów politycznych" (str. 52-53). I wreszcie Brandys odstępuje Ballmeyerowi formułę, która dla samego Brandysa była czymś w rodzaju filozoficznego klucza. „Historia i natura — mówi Ballmeyer — zabijają anonimowo, w ten czy inny sposób.

W Norymberdze zdawało się wam, że oskarżacie ludzi. Oskarżaliście historię. I ona będzie miała ostatnie słowo" (str.53). Ballmeyer recytuje z całą otwartością piekielnie konsekwentny, piekielnie drastyczny i jakże dobrze znany tekst. Nawet gdyby chciał, Ballmeyer nie mógłby się bardziej odsłonić.

Bohater opowiadania *Sobie i Państwu* odsłania się jednak jeszcze bardziej, ponieważ jego przemówienie dotyczy spraw bardziej zasadniczych niż filozofia moralna. On ma z autoanalizy wydedukowaną koncepcję natury psychologicznej współczesnego człowieka. On jest rzecznikiem totalnej depersonalizacji, absolutnej dezintegracji osobowości. Człowiek według tej koncepcji to zlepek elementów niespojnych i całkowicie odindywidualizowanych. Po prostu nie istnieje nic takiego, jak osobowość w sensie humanistycznym. Nie istnieje ona prawie wcale nawet w sensie fizycznym: „My dzisiaj stajemy się ciałem zbiorowym, nasz zapach zależy od usprawnienia komunikacji miejskiej" (str.82). Bohater Brandysa postawił człowiekowi diagnozę, jaka w podobnym ujęciu nie została nigdy postawiona: uśmiercił człowieka absolutnie, zlikwidował osobowość totalnie, umieścił ją w sferze wspomnień dzieciństwa, tego wielkiego nieszczęścia, „które spotyka nas bardzo wcześnie i prowadzi nas do rozbicia naszej osobowości". W jego ujęciu rozbicie osobowości jest faktem dokonanym, zamkniętym i nieodwracalnym. To nie żadne zagrożenie, nie żaden rozwijający się proces, nie żadna niezrealizowana możliwość. On proponuje wyciągnięcie praktycznych wniosków z takiego stanu rzeczy: „Wydaje mi się, Panie Ministrze, że nasza wielorakość psychiczna mogłaby być dziedziną specjalnego resortu" (str.79). On dziwi się, że przy takim stanie rzeczy zabawa toczy się dalej. „Nie mam nic Państwu do wyznania prócz mglistych podejrzeń na swój i cudzy temat. Moje i cudze tematy niewiele się od siebie różnią. Jesteśmy pokrętnie i boleśnie nawzajem sobą przeniknięci, nie spostrzegacie tego, Państwo? Pomieszani ze sobą w sposób niezróżnicowany. Obrażająco niezróżnicowany. A mimo to rzecz posuwa się naprzód" (str.81).

Poeta z *Romantyczności* i aktorka z *Jak być kochaną* dorzucają jedynie drobiazgi do tego, na co się zdobył bohater *Sobie i Państwu.* Oni to samo zjawisko naświetlają z różnych mniej istotnych aspektów, przeprowadzają inne dowody tej tezy, którą bezapelacyjnie i bez wątpliwości wysunął bohater *Sobie i Państwu.* Poeta i aktorka są zresztą daleko mniej konsekwentni. Poeta w podobny sposób konstatuje swoją „wielorakość psychiczną", ale szuka w tych konstatacjach argumentów na rzecz sztuki. Aktorka nie bez patetycznego uniesienia odnosi się do swojej „wielorakości", nie odmawiając sobie wcale praw do odrębności. Ta niekonsekwencja Brandysa jest zresztą nieunikniona. Powiedziawszy to, co powiedział bohater *Sobie i Państwu,* nie można mówić dalej. Potem można już tylko bełkotać. On kończy zresztą bełkotem. Poetę niekonsekwencja ratuje przed tańcem wokół magicznej latarni, aktorka szuka wytchnienia od tekstu *Obiadów państwa Konopków.*

Zacząłem wywód o nowej prozie Brandysa od pochwały wątpienia, a prześledziłem dosyć jednoznacznie konstatacje intelektualne bohaterów jego opowiadań. Otóż nie trzeba zapominać, że są to konstatacje jego bohaterów. Przywiązuję pewne znaczenie do faktu, że własny tekst filozoficzny Brandysa wygłasza taki właśnie, a nie inny, bohater, jak Ballmeyer. Sądzę także,

że liczy się ta okoliczność, iż bohater *Sobie i Państwu* nie byłby w stanie powtórzyć swego przemówienia. *Sobie i Państwu* to taki utwór, po którym należałoby złamać pióro. *Romantyczność* jest opowiadaniem, w którym najbardziej rzuca się w oczy nieśmiałość i niepewność autora. Pierwsze wypowiedziane przez Brandysa „nie" zostało ubrane we wszystkie możliwe cudzysłowy i zostało nazwane gestem nawet nie romantyzmu, a romantyczności. Mniejsza o to, co odsłaniają bohaterowie Brandysa, ważne jest to, że sam Brandys odsłania swoją bezradność, stawia wszędzie znaki zapytania, sprzedaje pokątnie swoją duszę. Podoba mi się niepewność Brandysa, ponieważ jest to stan najbardziej ludzki i najbardziej właściwy naszej doli człowieczej.

Henryk Bereza

METAFIZYKA ZRODZONA Z HISTORII

Zbigniew Bieńkowski: *Sprawa wyobraźni.* Wydanie drugie rozszerzone. Warszawa 1960. PIW; str. 112.

Bieńkowski zadebiutował pod znakiem krakowskiej awangardy, pod znakiem Przybosia.

Na białą kartę oprawioną w okno
kładliśmy spojrzenia jedne obok drugich
Że zrosły się w jedną gruszę

sypiąc obłoki w bruzdę widnokręgu
zasiewaliśmy przyszły krajobraz
by w innych oczach wzeszło ziarno naszych
wzruszeń

dzisiaj bogatszy o jedno niebo
przesadzam z oka do oka dwoje twoich oczu
kwiat błękitny kwitnący w doniczce ziemi

— brzmiał jeden z liryków owego debiutu wydanego w roku 1938 *Arkusza poetyckiego.*

Jeszcze w pierwszym wydaniu *Sprawy wyobraźni* (1945) znaleźć można wiersz, w którym słychać niejako głos pierwszego mistrza poety: *Kształt nagły.* W obecnym wydaniu wiersz ten został usunięty, a usunięcie to wydaje się po trosze symboliczne. *Sprawa wyobraźni,* nie będąc sprzeczną z poetyckim ideałem awangardy, zbliża się bowiem do ideału innego, od swego bezpośredniego punktu zaczepienia — odchodzi.

Odbija się to natychmiast w jej warstwie stylistyczno-językowej. Awangardowy gorset metaforyki ulega gwałtownemu rozluźnieniu, nowatorstwo wersyfikacyjne ustępuje wierszowi regularnemu i prozie. Co więcej: poeta przestaje obawiać się akcesoriów i obrazowania tradycyjnego. „Myśl zbrojna", „mara senna", „gmach przestrzeni", „serce gorejące" — odsyłają nas aż w czasy polskiego pseudoklasycyzmu.

Gdziekolwiek oczy zwrócę, tam myśl moja
klęka,
a w każdej mojej myśli twoje serce krwawi.
Tylko pamięć niewierna! Nieba jej nie sięga
ani kolumna słynna, ani klucz żurawi —

Także i ten czterowiersz — po pierwszej, pobieżnej lekturze — czytelnik skłonny jest wiązać raczej z wiekiem XIX niż XX.

Elementy stylizacyjne czy tradycyjne traktować tu jednak należy z niemałą ostrożnością. Stary schemat metaforyczny zostaje zazwyczaj odpowszedniony. Schematy syntaktyczno-składniowe zaś — naprowadzają na trop tradycji filozoficznych.

Warstwa stylistyczno-językowa: zarówno te jej pokłady, które świadczą o związkach z tradycją, jak te (nierównie bogatsze), w których manifestuje się nowatorstwo — w apercepcji czytelniczej usuwa się jednak na plan dalszy. Wypiera ją warstwa znaczeń, z zapartym oddechem śledzona filozoficzna przygoda, którą słowo ma obowiązek opowiedzieć — jak najściślej.

I z zadania swego wywiązuje się znakomicie. Widać tu oczywistą konieczność odejścia od hipermetaforyzacji awangardowej, która poplątałaby czyste i wyraźne linie rozróżnień Bieńkowskiego. Rozróżnień ukazanych — zacznijmy od sprawy najprostszej — poprzez składnię symetrycznie rozbudowaną, poprzez retorykę opartą na

antytezach i przeciwstawieniach. Owa składnia, chciałoby się rzec: geometryczna, w wierszach — poparta wersyfikacją honorującą zalecenia Franciszka Ksawerego Dmochowskiego:

Chciej się nad spadkiem wierszów
zastanawiać bacznie;
Niech, ile można, koniec wiersza sens
przerywa,
A najlepiej, kiedy się wśród wiersza
spoczywa. *

— stanowi pierwszy sygnał zjawiska, które nazwać można dualistyczną mentalnością. Zjawisko to przejawia się także w kompozycji utworów Bieńkowskiego, skonstruowanych najczęściej w taką czy inną formę d i a l o g u. Bywa, że obydwaj „rozmówcy" dialog ten toczą przed czytelnikiem (*Ręce, Rozmowa*), bywa, że cały utwór jest retoryczną apostrofą poety, słowami zwróconymi do kogoś, kto odpowiedzi nie daje, bywa, że jest to tylko, w przedmiotową formę ujęte, przeciwstawienie dwu postaw, dwu szeregów pojęć. Zawsze jednak kluczową cyfrą tej poezji pozostaje cyfra 2, zawsze jest to jeśli nie rzeczywisty, to potencjalny dialog.

W ten sposób zarysowuje się — od strony stylistyczno-kompozycyjnej — zasada dualistycznej metafizyki Bieńkowskiego. W swych dialogach poeta dąży do uogólnień najszerszych: aktywność — potencjalność **, skończoność — nieskończoność, człowiek — Bóg, ja — nie-ja. Jak wiadomo, w kilkanaście lat później owa — narastająca coraz potężniej — dualistyczna wizja świata doprowadzi go do poematu *Nieskończoność*.

Droga zaś, którą w skrócie odbyliśmy: droga poprzez składniową symetrię, geometryczną jasność, dualistyczną mentalność — pozwala nam jednocześnie wskazać na jedną z filozoficznych tradycyj tej poezji.

„Przy lekturze Bieńkowskiego narzucał mi się ustawicznie nie poeta jakiś, lecz — Kartezjusz" — napisał w swej świetnej recenzji pierwszego wydania tej książki Kazimierz Wyka.*** Recenzja była krótka, Wyka jak gdyby nie powiedział w niej wszystkiego. Ograniczył się do metafory przebudowywanego domu. Wydaje się, że sprawę można rozwinąć dalej. Po pierwsze: z tego punktu widzenia spojrzeć na przedziwną, zaskakująco piękną wizję „zmysłów na swobodzie", zmysłów pozostających w stanie potencjalnym: wobec możliwości wyboru swoich organów. Wizją ta, w sposób najbardziej szczególny przedstawiona w *Akcie wyobraźni*, występująca także w innych utworach, wizja — jedna z centralnych w tej książce, współgra przecież z kartezjańską teorią poznania, degradującą zmysły na rzecz rozumu, z kartezjańską metafizyką, uznającą jako jedyny przymiot duszy nie życie, lecz świadomość. I jeśli tak zwanego smaku świata niewiele zaznamy w poezji Bieńkowskiego — to chyba tu właśnie szukać należy jednej z przyczyn. Zbieżność tę można by uważać za nieistotną, przypadkową, gdyby nie zbieżności dalsze. Przede wszystkim omówiona powyżej dualistyczna struktura świata poety, struktura, która nie pozwala zapomnieć o kartezjańskich dualizmach: Boga i stworzenia, substancji nieskończonej i skończonej; duszy i ciała, substancji myślącej i rozciągłej. Dualizm zaś to struktura filozofii nie tylko Kartezjusza, lecz wszystkich wielkich systemów francuskich XVII wieku: i Pascala, i Malebranche'a — w pewnym sensie kontynuatorów autora *Rozprawy o metodzie*. I tu — odnotujmy mimochodem — niespodziewaną zbieżność Bieńkowskiego z poetą, który reprezentuje najzupełniej odmienne zasady twórcze, który przecież w pewnym okresie swej twórczości — przy współudziale podobnej dualistycznej geometryzacji — zbliża się także do francuskiej filozofii XVII wieku, do Pascala przede wszystkim. Lechoń, ten ze *Srebrnego i czarnego*, jest nierównie od Bieńkowskiego płytszy — podobieństwa struktur i tradycyj niesposób tu przecież nie dostrzec.

Oczywiście ani Kartezjusz, ani w ogóle wiek XVII nie stanowią jedynego filozoficznego odsyłacza do *Sprawy wyobraźni*. Jest to książka dość wyjątkowo — na tle poezji polskiej — w problematykę filozoficzną bogata. Wydaje się jednak, że tam właśnie —

---

* *Sztuka rymotwórcza*. Pieśń pierwsza.

** Sformułowanie Artura Sandauera, z jego recenzji I wyd. *Sprawy wyobraźni* (*Twórczość* 1946, zesz. 1).

*** Przedruk w książce *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.

u źródeł nowożytnej myśli francuskiej — odnaleźć można jakąś pierwszą, wyjściową tradycję twórczości Zbigniewa Bieńkowskiego.

■

Jeśli warstwa znaczeń *Sprawy wyobraźni* na dalszy plan — w apercepcji czytelnika — usuwa warstwę stylistyczno-metaforyczną, jeśli sam poeta w pierwszym wydaniu tej książki przy jednym z utworów podkreśla istnienie takiej właśnie hierarchii — nie znaczy to bynajmniej, by owa druga warstwa nie przynosiła książce wartości wybitnych. Dają się tu wyróżnić dwa style, dwie postawy pisarskie. Jedna — pojawiająca się w utworach pisanych prozą (niekiedy zrytmizowaną, niekiedy graniczącą z wierszem) manifestuje związek nierozerwalny między myślą a obrazem. Jeśli Bieńkowski pisze: „słuch rozjaśni się tak, że ujrzy widok światła wschodzącego znikąd" — zdanie to można określić jako wolne od jakiegokolwiek schematu języka poetyckiego. Jest to konwencja prozy sprawozdawczej czy naukowej. Rzecz zabawna: u innego poety, w innym kontekście, zdanie to mogłoby być rozumiane jako metafora, jako mowa przenośna. Ale Bieńkowski to, co nazywamy poezją, w utworach tych przesuwa w kierunku sfery czystej myśli. Tworzy swojego rodzaju *science-fiction* ludzkiej świadomości, która, jako jedyna, pozostaje niezmienna. Nie chodzi mu o jednorazowe spotęgowanie efektu, o coś w rodzaju: „było to tak niesamowite, tak straszne, jak gdyby..." On po prostu — w całej książce rozważa możliwości istnienia innych niż rzeczywiste władz przydzielonych zmysłom, a zacytowane powyżej zdanie stanowi jedną z — bezpośrednim językiem wyrażonych — egzemplifikacji tego założenia. Dalszy rozwój poezji Bieńkowskiego idzie po tej przede wszystkim drodze.

W innych utworach, w wierszach zwłaszcza, przeważa jednak metaforyka rozumiana jako chwyt stylistyczny. Można tu spotkać obrazy o wyjątkowym pięknie i wyjątkowej ekspresji uczuciowej. Jak te (wyraźnie jeszcze nawiązujące do wzorca Przybosiowego):

Drogi uprowadziły ostatnie kroki
skazańców.
Łany zszeptały pola modlitwą za
konających.

Na drogowskazach do nikąd skonało
ukrzyżowane powietrze.

Lub ten:

Dusza twoja jak z krzyża z ciała się
zsunęła,
nieśmiertelna, a przecież tylko ledwie
żywa.

W owej, drugiej spośród stylistyk Bieńkowskiego (chronologicznie raczej pierwszej) specjalną uwagę zwracają na siebie obrazy metaforyczne o dwu tendencjach, znakomicie realizujących estetyczną zasadę niespodzianki. Pierwszą z nich nazwać można tendencją do paradoksu, do oksymoronu:

Bo ziemia twoja nie jest z ziemi, ale
z nieba.
Żywiła często głodem, lecz częściej
pragnieniem.

Czy jestem (...)
wspomnieniem, które toczy niepamiętna
rzeka?

ona, ziemska jak niebo, słoneczna jak
Ziemia.

Druga — dąży ku specjalnemu wyjaskrawieniu metaforycznego spięcia: konkret—abstrakt

że słyszę przelot ptaków z życia do
pamięci.

dzieciom na głowach rośnie forma
hełmu —

Tylko pamięć niewierna! Nieba jej nie
sięga
ani kolumna słynna, ani klucz żurawi.

Obydwie te tendencje dążą w jednym kierunku: są próbą przekroczenia granicy, jaką wprowadza dualizm. Granicy między rzeczą i myślą o niej (jak to trafnie podkreślił Sandauer), granicy między istnieniem a nieistnieniem, granicy między skończonością a nieskończonością.

I w tym momencie następuje spotkanie z poetą, na którego jako na jednego z mistrzów autora *Sprawy wyobraźni* zwrócili już uwagę autorzy dwu cytowanych tu recenzyj, recenzyj, których niesposób pominąć pisząc o tej książce. Poetą tym jest Jules Supervielle.

Problem granicy między bytem a niebytem, między istnieniem a nicością — wysuwa się tu na plan pierwszy. Obydwu poetów pasjonują owe graniczne momenty, które w przekładzie na język ludzkiego życia nazywają się: narodziny i śmierć. Obydwaj wiodą rozmowy z Bogiem i z umarłymi, u obydwu pojawia się dialog duszy i ciała. U obydwu światy realny i nierealny mieszają się ze sobą i przenikają nawzajem, obydwaj wyrażają skrajny subiektywizm poznawczy, solipsyzm nieomal.

Myśl Bieńkowskiego wydaje się niekiedy śmielsza. Dalszy od tradycyjnie religijnych wyobrażeń o początku świata, tworzy fantastykę Stworzenia — niebywałą. Jeśli u Supervielle'a znajdujemy obrazy takie, jak:

De ce futur cheval n'existe
Encore que le honnissement
Et la crinière dans sa fuite — *

czy:

Premiere fois que dans l'espace **
Aboya ce qui n'était rien —

czy:

Il paraît que j'aurai une trompe — dit
l'éléphant, frais arrivé. — Ça partira
du front et traînera presque par terre.***

— u Bieńkowskiego istnieją i n n e m o ż l i w o ś c i:

Ręce miały wówczas równe szanse, jak i oczy, by być dalekosiężne.

Usta jak wszystkie zmysły umiały myśleć wtedy! Myślały o słowach.

Wzrok usłyszał wybuch krajobrazu rozrywający oczy na zawsze.

Jednocześnie przecież — w zestawieniu z Superviellem Bieńkowskiemu brak własnej mitologii, brak takiego systemu znaków-symboli, który by tworzył quasi-realny świat reprezentujący — jak gdyby niezależne od systemu znaczeń — estetyczne wartości. Brak mitologii, tej, która u drugiego z bliskich mu wielkich poetów, u Leśmiana, tworzy warstwę mogącą wystarczyć za pełne dzieło poetyckie; tej, która u Supervielle'a wprowadza momenty nieporównanego tragicznego wdzięku — w opowiadaniach, poezję zaś — wzbogaca różnorako: udziwniając, potęgując grozę lub zaskakując czy rozładowując przez groteskę.

W różnicy tej można widzieć prostą konsekwencję punktów wyjścia: u Leśmiana i Supervielle'a jest to punkt wyjścia (co najmniej punkt wyjścia) symbolistyczny, u Bieńkowskiego — awangardowy. Widzieć tu jednak można i przyczynę inną: irracjonalne źródła (podświadomość), do których niejednokrotnie sięga poezja i Supervielle'a, i Leśmiana.

Źródła te wydają się Bieńkowskiemu obce. Jego filozoficzna fantastyka jest sprawą wyobraźni intelektualnej, to, jak trafnie pisze Sandauer, „chęć wypróbowania innych niż znane nam, możliwości istnienia", „logiczna perwersja". Fantastyka znaków, mitologia nie jest poezji tej potrzebna. Istnieje tu pełna adekwatność między znakiem a znaczeniem.

■

Sprawa wyobraźni rozgrywa się w wysokich rejonach filozoficznych uogólnień. Stanowi science-fiction ludzkiej świadomości. Stanowi algebrę ludzkiego wzruszenia.

A jednocześnie — jest pamiętnikiem i wspomnieniem lat okupacji, jest wyrazem uczuć patriotycznych, ukształtowanych przez konkretną sytuację historyczną lat 1939—1945, jest trenem na śmierć poległych: „drobnych chłopców z granatami ukrytymi pod marynarką", „młodych i pięknych dziewcząt ze znajomymi torbami z zielonego płótna w rękach", Doroty, „w styczniu 1944 roku więzionej na Pawiaku i na Szucha". To oni, którzy poprzez myśl, poprzez wspomnienie pozostali żywi w wyobraźni poety, wpływając na jego życie, łącząc się z jego realnymi wyobrażeniami — stają się bezpośrednią przyczyną owego przełamywania granic między rzeczą a myślą, między istnieniem a nieistnieniem, owego poszukiwania innych form istnienia. To ich śmierć

* *Commencements* (z tomu *Gravitations*).
** *Le premier chien* (z tomu *La fable du monde*).
*** *La création des animaux* (z tomu *Premiers pas de l'uniwers*).

staje się taką przyczyną powstania *Bajki o wietrze*, to ona uczy poetę zawczasu przeżywać śmierć własną, zawczasu zwyciężyć ją — wyobraźnią i intelektem.

I tak jest tu niemal zawsze. *Dwie ojczyzny:* symetryczna kompozycja antytez, materii i ducha, pychy i pokory, przeciwstawienia dwu typów uczuciowości, dwu patriotyzmów — jest także, po prostu, ukazaniem sytuacji narodu polskiego przed i po 1939 roku. Jeden z najbardziej formalnych utworów tego tomu, *Ręce*, zawiera w zakończeniu słowa: „Lecz muszę mieć tę pewność, że pokój będzie już na całą wieczność zawarty i żadne inne ręce go nie złamią". Pod spodem *Rąk* widnieje data: 8.V.1945.

Sprawa wyobraźni jest nie tylko poetyckim systemem metafizycznym, świetną próbą stworzenia w poezji polskiej nowego typu liryki. Jest także — jednym z niewielu poetyckich świadectw wielkiego wstrząsu historycznego. Świadectw na miarę czasu i doświadczeń, które czas ten przynosił.

Jerzy Kwiatkowski

DALEKIE Z POBLIŻA

Mieczysława Buczkówna: *Dalekie z pobliża.* Warszawa 1959. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 79.

I

Trudno o lepszy i bardziej esencjonalny tytuł nowego zbiorku poetyckiego Buczkówny. *Dalekie z pobliża* zamyka w myślową klamrę całą zawartość treściową tomiku. Niepokoje i pytania o rzeczy ostateczne stają się w wierszach poetki czymś codziennym i zwyczajnym, jak zwyczajne jest wzruszenie nad pięknem kwiatu i lęk przed utratą rzeczy bliskiej. Buczkówna jest poetką makro- i mikrokosmosów przeżywanych w codzienności, w najbliższym sąsiedztwie realiów. Cała aparatura terminologiczna, zaczerpnięta wprost z języka współczesnych wynalazków i cybernetyki, z rozpraw filozoficznych... asymiluje się tu w mocno uczuciowej refleksji i w obrazach sytuacji realnych, widzianych i przeżytych, w przemyśleniach wychodzących od ja lirycznego wierszy. Zazwyczaj trudno o wzajemną symbiozę dwu tych odległych warstw tematycznych i językowych. Trudno tym bardziej, że Buczkówna nie jest poetką wizji ani też opisowego ładu wiersza klasycznego, w którym nowe słowo poetyckie jest precyzyjnie i ładnie odmierzone. Stąd — niekiedy — nadużycie przez poetkę metafory, liczne przybudówki przydawkowe, nadmierne zbitki pojęciowe i brak nieodzownej przestrzeni międzysłownej:

...W paragrafach smutku
Zwęglałe złoża uczuć
Rezygnacje roziskrzonych marzeń
Oślepłych podejrzeń zmatowiały kryształ
Zwapniałe kolonie ślimaczego pośpiechu
Senne destylacje białości...

(Pory istnienia)

Dodatkowe charakteryzacje rozbijają całość obrazu na fragmenty, które z kolei wzajemnie się piętrzą i rozpływają. Mało przekonywające wydaje mi się również „wtapianie" ja lirycznego we wszechświat, kojarzenie intymnego z kosmicznym:

...Gwiazdy pocałunków
W nieskończoności oddechu

Pyłek wszechświata
Strącony rzęsami
Świta

(Nieprzeniknione)

Język Buczkówny stanowi interesujący stop, podporządkowany zamierzeniu, zawsze nieomal lapidarnemu i skrótowemu. Buczkówna szuka pojęć adekwatnych, oddających i ilustrujących to, co ma być nazwane. Chodzi tu nie tyle o możliwie ścisły opis, ile o uchwycenie istoty jakiegoś zjawiska. Dodajmy: zgęszczenia pojęciowe w cytowanych powyżej fragmentach są w

pewnym sensie „psychiczne" — wartościujące oschłą zdawałoby się przedmiotowość opisu. Jest to charakterystyczny psycho-przedmiotowy rytm narracji — przymiotnik, przydawka rzeczownikowa określają nie tyle przedmiot opisu, ile jego przeżycie z ominięciem nastrojowych podbarwień.

Wiersze Buczkówny roją się od pojęć abstrakcyjnych, którym poetka stara się przywrócić ich znaczeniowe jądro, odrzucając młodopolską otoczkę „tajemniczości" i nastrojowości. Występują one w podobnej funkcji, co „pola grawitacji", „polaryzacje" i „destylacje", z tym, że tym ostatnim nadaje poetka ładunek ekspresyjny. W wierszach Buczkówny pełno też fachowych terminów: licznik Geigera, panoramiczne kino, kurs samochodowy itp. Terminy współczesnej nauki i wynalazków wprowadza zazwyczaj do poezji w ostrożnych dawkach poezja „uczona", retoryczna lub też groteska. W tej ostatniej terminy te nie ulegają lirycznemu przyswojeniu, przeciwnie, służą one jako efekt epicki, nabierają odcienia ironicznego. Oschłej, częściowo już przez awangardę przyswojonej nomenklaturze poezja może nadać zgoła inne znaczenie. W poezji Buczkówny nazwy techniczne i naukowe są równocześnie symbolami niepokoju: „stos atomowy" w wierszu posiada znaczenie „Hiroszimy" itp. Często słowo techniczne ujawnia się jako kontrast miękkiej, lirycznej treści słów nazywających to, co jest „żywe". Sama technika jest moralnie obojętna i taka, mimo stylistycznych zbieżności z awangardą, w twórczości poetki nie pojawia się. Buczkównie, podobnie jak i wielu innym poetom współczesnym, chodzi o ujawnienie etycznych i psychicznych korelacji między człowiekiem a jego zdobyczą cywilizacyjną, korelacji — opartych nie na marzeniu i „poglądzie", a na doświadczeniu indywidualnym i społecznym. Bohaterem lirycznym jest w tej mierze człowiek wyalienowany, posiadający jednakże swoją opozycję nie w człowieku społecznie zaangażowanym, a w standartowym, zautomatyzowanym. Realna groźba, jaką stanowi cywilizacja, budzi nie tylko lęk i bunt, ale i intelektualne poczucie nonsensu. W ten sposób — najogólniej traktując tę kwestię — technika wrasta w sferę wartości i w krąg rozważań filozoficznych.

II

...Za jedną rękę ciągnie mnie mikrokosmos
W swoje niewidzialne krążenie
Do domu-atomu.
Za drugą rękę ciągnie mnie makrokosmos
W swoje milczące orbity
Na białe pola grawitacji...

(Mój dom)

Jest to wiersz dla poezji Buczkówny charakterystyczny. Wszechświat związany jest nieomal zawsze „fizycznie" z ja lirycznym. Jest to przy tym związek oparty na dialogu toczonym między obcym i fascynującym swoim istnieniem przedmiotem, zjawiskiem, wreszcie czystą materią a wnętrzem człowieka — pełnym wzruszeniowego ciepła i prostoty, stanowiącym jedyny dom, który jest schronem i ucieczką przed niebezpieczną otwartością wobec kosmosu i abstrakcji. Poetka nie szuka ładu w codzienności — w drobiazgach po kobiecemu ożywionych i tworzących urok życia. Dom poetki — częsty motyw jej wierszy — stanowi labirynt przedmiotów, kwiatów, kryształów... które nie są jednak kwiatami i ładnym szkłem widzianym od strony zewnętrznego piękna i we wzruszeniu, które nadaje im ukryte znaczenie. Przedmioty codzienności to tajemnicza egzystencja komórek i atomów, ukształtowanych form i nieuchwytnych przemian. W obrazie poetyckim są one jednak „przywłaszczane" i zantropomorfizowane. Innej możliwości w liryce nie ma. Kosmos, który „ciągnie" za rękę, i arterie szklane wazonu „omijane" przez zapach kwiatu itp. są przyswojone w czułej obecności psychiki ludzkiej, w unerwionym liryzmie przybliżającym oschłe i odległe przestrzenie i rzeczy.

Poszukiwania poetyckie, przynoszące interesującą symbiozę „wiedzy" i „uczucia", idą jednakże niekiedy tropem spekulacji i sztucznych definicji. Dzieje się to zazwyczaj w wierszach, w których jakiś zwyczajny przedmiot staje się pretekstem do dociekliwości filozoficznej o jego strukturze i przymiotach. Buczkówna wychodzi zazwyczaj wtedy od jakiejś jego cechy zewnętrznej i do niej dorabia całą metafizykę. W miejsce liryzmu — dosadna dokładność, zamiast opisu — metafora. W efekcie powstaje luźny ciąg obrazów-wariantów, nie nanizanych na jakiś przewodni i dynamiczny motyw

czy też — używając określenia Błońskiego — nie tworzących „lirycznej fabuły" wiersza:

...Okno — kwadratura źrenicy oka,
Koło zmysłów
Do kwadratu z niewiedzy,
Słońce w ramie...

(Okno)

Jest to jedna z odmian awangardowego konstruktywizmu. W wierszach poetów awangardowych od jednego skojarzenia „zapalały się" następne, tworząc wzajemnie uzupełniający się ciąg obrazów, logikę „rozkwitającej" od jednego zdania całej wizji. U Buczkówny jest to ciąg metafor — definicji zamkniętych. Gdyby zburzyć ich ekspresyjny układ i ułożyć je w jednym, współrzędnie złożonym zdaniu, tworzyłyby gąszcz nie do przebrnięcia. Układ wiersza — rozbija je na wyeksponowane z osobna cząstki. W ten sposób jednak powstałej „odległości" między jedną i drugą metaforą nie jest w stanie wypełnić żadna treść liryczna.

III

Zazwyczaj poeci dysponujący nadmiarem zbawiennych czy gorzkich myśli i niedowładem wyobraźni wprowadzają do wierszy całe setki pięknostek i błyskotek, myśląc „przesilają się" artystycznie, poetyzują i sztukują metaforą i prozaizmami. Ważkość podjętej problematyki ulega rzecz prosta banalizacji, mądrość niechcący staje się zewnętrzną modną ornamentyką, wplecioną w opisy zmierzchu i wystylizowane cacka. To, co jest obrazem, uwypukla się na niekorzyść intelektualnego zamysłu. Ja poety oddziela się wówczas od ja lirycznego wierszy, wiersz rozpada się na fragmenty sztukowane nerwowym rytmem zdań, „wieloznacznym" chaosem. Poezja, szczególnie młoda, roi się od tego rodzaju mniej lub bardziej zręcznych bluffów. Na tym tle traci poezja, grająca na wielu instrumentach, zewnętrznie podobna, operująca już powszechnymi środkami wyrazu i obrazowania. Wielu poetów wie doskonale o tym niebezpieczeństwie i usiłuje być odkrywczymi za wszelką cenę — kosztem własnej biografii i interesujących skądinąd poglądów. Swoboda artysty bywa i jego kieratem, wyobraźnia wiedzie go na manowce, nad którymi przestaje panować...

Potknięcia artystyczne Buczkówny — któż ich nie ma — biorą się z wejścia poetki w „niebezpieczne" strefy języka, już w pewnym sensie szeroko wyeksploatowanego, w poetykę „równania".

W wierszach Buczkówny, podobnie jak i u innych zbliżonych do niej poetów, nie ma jednakże realistycznego ładu w przedmiotach, jest natomiast poszukiwanie ładu psychicznego w świecie realnym, który może być równocześnie tajemniczy. Stąd nie da się jej poezji zamknąć w jakiejś jednoznacznej formule; artystyczna biografia któregoś z wierszy ujawniłaby wielorakie powiązania z różnego rodzaju tendencjami, aż do nadrealistycznych włącznie. Jeszcze skomplikowaniej rzecz przedstawia się „z poglądami" — których niesposób, bez wytykania lirycznych niekonsekwencji, wydobyć jako czyste ekstremy myślowe, ułożyć w system filozoficzny. Cóż w końcu może w tej mierze poezja powiedzieć nowego, nie wygrywając swojego credo na jednej obsesyjnej nucie. Niewiele:

...Trzeba pracowicie wznosić
Swoje upadanie...

Sentencje tego rodzaju są zresztą ogólnymi obrysami treści, zawierających się w przeżyciu i nowej sytuacji; nie będąc nowymi z osobna lub wespół z całym „światopoglądem", są nowe w powiązaniu z doświadczeniem i jego poetyckim ekwiwalentem, ze sposobem widzenia. Tajemniczość świata, jego wielkość, absurdalność itp. są często u Buczkówny jak na dłoni, tzn. w refleksji lub w definicji — rzadko w samym obrazie. Obrazy poetki przesycone są bowiem konkretem, przedstawiają układy rzeczywiste, są wyrazem korelacji psychicznych między człowiekiem a rzeczą, nad którymi panuje intelekt. I taki jest ów przyciągany do ręki „makro- i mikrokosmos". Toteż w zgodzie z samą sobą — bunt poetki oparty jest o szerszą niż moralistyczna podstawę.

Aleksander Wilkoń

POEZJA JANA BARANOWICZA

Jan Baranowicz: *Liryki wybrane*. Katowice 1960. Wydawnictwo „Śląsk"; str. 160.

Krytyk, który zechciałby przedstawić pełny obraz poezji polskiej, musiałby umieć oderwać się od snobistycznej warszawsko-krakowskiej giełdy ocen, zdobyć się na przestawienie wielu utartych pozycji, a w każdym razie mieć odwagę dostrzec zjawiska często peryferyjne, choć dla obrazu tego niezbędne i charakterystyczne. Zachłystując się modnymi zjawiskami poetyckimi, krytyka nasza nazbyt często krzywdzi poetów stojących na uboczu, skromnych, może mało efektownych, ale rzetelnych i ciekawych. Bez ich trudu poezja nasza byłaby na pewno uboższa. Słyszy się czasem i u nas horacjańską zasadę, że w poezji albo szczyty — albo padoły. Praktycznie zasada ta jest fałszywa, a mogłaby też okazać się w skutkach szkodliwa i likwidatorska, gdyby była kiedykolwiek stosowana. Wielkim poetą i wielkim pyszałkiem był ten Horacy. Idący jego śladami Kochanowski z trudem wspinał się na skałę dumnej Kaliopy i ten trud zawsze się liczy.

Po tym małym wstępie już niemal sakramentalnym dla moich recenzji, w których śledzę trud poetycki poetów przeważnie przemilczanych i nie docenianych — chcę zająć się poezją Jana Baranowicza, mieszkającego w Katowicach, niewątpliwie jednego z najwybitniejszych pisarzy tamtego ośrodka. Okazją ku temu jest publikacja *Liryków wybranych* Baranowicza w Wydawnictwie "Śląsk", tomik wydany nader starannie i estetycznie, z ilustracjami Stefana Suberlaka. Podkreślam to przeciwko wydawnictwom centralnym, które rzadko zdobywają się na piękną szatę graficzną dla poezji. Wychodzą z założenia, że jeśli już muszą wydać tych kilka tomików rocznie, to trzeba to zrobić najoszczędniej, czyli byle jak. Śląsk, Kraków i Pomorze przełamują tę niesłuszną postawę.

Wybór liryków obrazuje drogę poety znaczoną sześcioma etapami tomików poetyckich — od roku 1938, kiedy to ukazała się *Pieśń o jaworowym krzaku*, do *Wierszy najnowszych* z 1960 roku, czyli obejmuje okres prawie ćwierćwiecza, gdyż na pewno książka wydana w 38 roku powstawała znacznie wcześniej. Oba tomiki przedwojenne: *Pieśń o jaworowym krzaku* i *Chrystus w zaułku*, wyróżniają się w całym dorobku poety ostro zarysowaną postawą, dosadnością poetycką, wyrazistością tematyki, obrazowania i języka.

Inteligent — wywodzący się ze wsi, z kompleksem ojca-rolnika i matki pozostawionej na wsi, z kompleksem całego wiejskiego gniazda i z nieprzezwyciężonymi tęsknotami do wsi i do jej krajobrazu. Chłop — nie odcięty od pępowiny półka nawożonego własnym potem, nie odcięty od pępowiny chłopskiej mowy, która jest inna niż mowa miasta, inna niż mowa literatury oficjalnej.

Kompleksy obciążają i krępują człowieka, ale tworzą i uskrzydlają poetę.

Początek był kasprowiczowski. W wielu wierszach spoza autentycznego przeżycia wyłania się jeszcze frazeologia młodopolska, literackość, tak obca młodemu, kanciastemu poecie, wyrosłemu z chłopskiej gleby. „Moc ziemi niespożyta" — przejawia się nie w owej wielkosłownej frazeologii młodopolskiej, ale właśnie w drobiazgach, w widzeniu i czułym pamiętaniu chłopskiej izby, rąk matki i kołowrotu jej pracowitego dnia, szczegółów chłopskiego bytowania, chłopskich nazw i słów, tak cierpkich, trafnych i tak w samym dźwięku nasyconych znaczeniem.

Dzięki soczystości ludowego słownictwa wmieszanego w mowę poetycką wiersze Baranowicza, nawet te utrzymane w zwrotce klasycyzującej brzmią świeżo i czerstwo. Najlepszym przykładem byłby tu świetny wiersz *Testament*. Zestawiony np. ze stylizacją tetmajerowską, z *Listem Hanusi*, pisanym gwarą podhalańską, *Testament* uderza tym bardziej swoim szlachetnym tonem, uchwyceniem chłopskiej postawy wobec śmierci, jej spokojnej wielkości i mądrości:

Ostatni rozporządek, by przystępu zwadom
wzbronić do gniazda, czynię uważny
i świadom;

was, przytomnych, na świadków biorę
i na sędzie,
byście ramotę dali — gdy mnie już nie
będzie.
. . . . . .

Pochować bez parady. Trumnę Knap
zmuniści.
Płachno ciało podwiezie przed dom
organiścin.
. . . . . .
Na drogę nieznaną
zdrowasiek nie poskąpcie. Ciężki wyrok
nieba.
A ty mi nosem nie ciąg. Rozmyśl se. Tak
trzeba...

Rodzicom poświęcił Baranowicz najpiękniejsze swe wiersze. Wiersz *Do matki mej, chłopki* wyróżnia się także świeżością:

Pochwalone twe doby, strudzone jak płoty,
proste jak polne ścieżki, co służą
stajonkom...
. . . . . .

Rano, nim się zapali świt — pracy
drogowskaz —
w szybach izb, w ludzkich oczach,
w gałęziach jabłonek,
godzinkowym sklamrzeniem Pannę świętą
troskasz,
żeś noc przeżyła zdrowo, że chciałabyś
dzionek.

Ochynięta w zbożności ciężar gospodarki
lżej dźwigasz...

„Ochynięta w zbożności" wieś wraz ze „sklamrzeniem" kobiet otacza chłopca wiejskiego dziwnym, na pół groźnym, a na pół zabawnym światem świątków, figur przydrożnych, dziadów, gadek wieczornych, groteskowy świat ludowej mitologii, który poeta wprowadza w obszar swej poezji wraz z ludźmi konkretnymi, jak matka, babka, chrzestna, ale we wspomnieniu już też wchodzącymi w ów świat parafialnych mitów.

Nasuwa się tu porównanie z poezją Bolesława Ożoga, a później Jerzego Harasymowicza, który przecież groteskowego swego świata nie wymyślił, tylko udziwnił go i zaostrzył jako uczeń francuskiego nadrealizmu. W poezji Baranowicza, a także Ożoga elementy ludowej mitologii są naiwne, dosłowne i nie oderwane jeszcze od korzenia chłopskiej egzystencji. Późniejsi poeci uczynią z tych elementów smaczki i przyprawy dla podniebień znudzonych mdłą strawą literackiej retoryki.

Elementy jarmarczno-dziadowskie i opisy chłopskich dni i chłopskich izb jeszcze coś innego przypominają — poezję Jesienina. Tylko jest to Jesienin bez swego chuligańskiego buntownictwa, bez rozmachu i zawadiactwa, opisowo-liryczny. Bardziej to w tonie polsko-katolickiej wsi, rozśpiewanej XVII-wiecznymi *Godzinkami*. Piękną stylizacją barokowej poezji polskiej są *Godzinki* Baranowicza, których zamiarem jest przepleść kościelny poemat realiami polskiej wsi, zapachem polskich ziół i chwastów, polskich pogód, kwiatów i zwierząt. Do biblijnych, przemyślnych metafor *Godzinek* Baranowicz przydaje proste, potoczne sprawy, nie przeciwstawia, ale sumuje i stowarzysza — gloryje z dziewannami. Dom z Loretto z gruszami polnymi, Krzak Gorejący ze snopkiem pszenicy. Abizai, Judyt, Dawid — imiona wyśpiewywane przez naiwne wargi chłopek, zyskują nowe, bardziej znajome funkcje: płoszą z miedz dusze pokutujące, błogosławią pękami kaczeńców jak polne świątki powietrze, wodę i niwę.

Charakterystyczne właśnie i odróżniające Baranowicza od innych piewców parafialnej mitologii jest sięgnięcie w tonie i stylu do liryki barokowej, do wieku XVII-go.

Zacznijcie wargi szeptać dobroć świętej
Panny.
Nad zagonów gloryją Tyś jak pęk
dziewanny.

W wierszu *Godzinki* jest to umyślna stylizacja. Ale ten sam ton odnajdujemy i w innych wierszach, np. w uroczystym *Testamencie*. A gdy w wierszu *Stodoła* poeta zwraca się w inwokacji do starej budowli gospodarskiej:

Siwa gospocho pól jałowych,
wpatrzona ciepło w stado stajon...

słyszymy i tu echo barokowo-kolędowej „gospody".

Wydaje mi się że religijne motywy w wierszach Baranowicza, a jest ich więcej w tomiku *Chrystus w zaułku* — są tylko elementami owego ludowego świata, do którego poeta tęskni „w pustce trotuarów", wyznając znów w

zwrotce jakby z Szymonowicza wyjętej, barokowo zawiłej i wplątanej w tryby katechizmowe:

Oto moje wyznania — źródła, z których
co dnia
siedem rzek mętnych tryska, siedem
grzechów głównych.
I wszystkie te powszednie, którym
pierworodnia
zmaza matką, a skutkiem żywot mój
nierówny.

Ta skłonność do baroku, wyssana z mlekiem godzinkowego „sklamrzenia" wsi, nie jest dla Baranowicza przypadkowa, nie wydaje się tylko artystowską próbą. Ciekawe, że odbija się po latach w lirykach tomu zatytułowanego *Ośmiu świętych od wina*.

W ludowo-piosenkowym tonie wiersza *Galaneczka* nagle „odpomni się" ta barokowo-sarmacka nuta, wydobyta z głębi mowy poetyckiej „melancholija".

Radziła mi wróżka, okadzała zdania:
„dziewczyna cię uleczy".
Zaglądam w twe oczy jak w okna
mieszkania:
nie lecej mi, nie lecej.

Z jednej strony gwiazdy, z drugiej strony
cienie,
z trzeciej melancholija.
Innym palce stroi w swych loków
pierścienie
galaneczka, mnie mija.

Zresztą należy się w związku z tym tomikiem i przytyk do poezji Baranowicza, nie dość może świadomego gospodarza swych zwrotek. Obok takich czystych strof, jak zacytowane, obok też prostych, ale nieco już w prostocie swej stylizowanych na Gałczyńskiego wierszy, jak *Modlitwa do bożego świątka na rozstaju* lub *Mój świat* — spotykamy też manierycznie brzmiące frazy:

Niech świat luniczną mgłę ballady
rozsądkiem skrapia...

Nie szorstkość, nie chropawość są wadami Baranowicza, bo tam, gdzie jakieś zadziory językowe hamują potoczystość zwrotki, efekt jest jak najlepszy. Trudna dziś do strawienia jest właśnie walczykowa melodyjność takiego wiersza, jak *Niech świat luniczną mgłę ballady*, brzmiącego jak parodia.

W życiowych kolejach swej poezji Jan Baranowicz raz wraz powraca do swego ludowego źródła.

Dzieciństwo jest tym, co najsilniej kształtuje człowieka. Poetę kształtuje jego dzieciństwo.

Zasłyszane niegdyś w dzieciństwie gadki wróciły w postaci ballad ludowych w tomie *Muzyka świerszczy*, wydanym w roku 1953.

Osobne to zagadnienie: zagadnienie stylizacji ludowej. Na ten temat wypowiadałam się wielokrotnie, mając w tym względzie własne doświadczenia przy tłumaczeniu obcych pieśni ludowych, co jest niczym innym, jak stylizacją.

Za Bytomiem na szerokim polu
wiatr gałęzie rozwiewa topolom.

Zawadzają obłoki o czuby,
co jak ręce pną się nad pień gruby...

I jeszcze przez kilka zwrotek snuje się opis przyrody, tła opowieści, tak właściwie obcy ludowej balladzie. Sama akcja balladowa, sama epika przeprowadzona jest skrótowo, dramatycznie.

Jeszcze miesiąc w gęstej trawie brodzi,
z wora bogacz na izbę wychodzi

— O laboga! Cóżeś to za żytko,
że masz gębę jak purchawka brzydką?

I tak dalej akcja toczy się w dialogu szybkim i niespodziewanym aż do sakramentalnego zakończenia:

To nie huka na kominie puszczyk,
to się bogacz w zimnej wodzie pluszcze.

To nie szczury depcą po pułapie,
to na przełaj bogacz do dom człapie.

Co w tej balladzie jest obce ludowości — to właśnie poetyzujący wstęp z opisami przyrody. W *Balladzie o starym ojcu i trzech córkach* — parafrazie motywu króla Leara — wstęp jest świetny, lakoniczny, choć przecież również nie typowo ludowy:

Brzeziny. Wiązy. Topole.
Chałupa w strzechy chochole.

Na kalenicy perz bury.
Ojciec. Dwie morgi. Trzy córy.

Wynika z tego porównania, że jednak nie podrabianie sposobów pieśni ludowej decyduje o artystycznym wyniku. Pieśń ludowa nie znosi maniery, sentymentalizmu, opisywactwa. Jest rzeczowa, wyrazista, jasna, celowa. Słowo nie jest dla niej osobnym walorem, lecz jedynie środkiem wypowiedzi. Na ogół stylizacje Baranowicza są takie właśnie i świadczą o dużym wyczuciu nuty ludowej, mimo że niekiedy wydają się zbyt dosłowne.

Inny problem to sam sens takich właśnie stylizacji. Sięgało po ten temat artystyczny wielu poetów już po Konopnickiej. Dla nas dziś największą rozkoszą jednak jest czytanie samych tekstów ludowych, niedoścignionych w swej jędrności i dosadności, a przy tym przejmujących, ukazujących krwawe dramaty w naiwnym języku, zatrącającym o śmieszność, o groteskę.

Dlatego ballady „artystycznie" opracowane przez poetów na ogół tracą swój smak, choćby były zrobione bardzo dobrze. Więc może nie stylizacje ludowe, ale jakieś inne twórcze uczenie się u mistrzów ludowej ballady? Trudno tu coś proponować. Można by chyba tylko — marzyć.

Wszystkie te uwagi dotyczą oczywiście jednego tylko nurtu poezji Baranowicza, tego, w którym wydaje mi się on najprawdziwszy, najmocniejszy. Inny nurt — to liryka bardziej oderwana, to erotyki i nastrojowe wiersze, trochę zbyt literackie, zbyt układne i sentymentalne jak na mój gust. Może poeta po prostu się zakochał, co poetom także się zdarza. I odszedł może za daleko od tego, co jest jego troską i udręką sumienia, ale siłą jego poezji — od matki-wsi i matki-chłopskiej mowy.

Na obwolucie książki Baranowicza inteligentny redaktor tomu pozwolił sobie w imieniu wydawnictwa już na jej ocenę:

„Baranowicz nie należy do poszukiwaczy nowych, nie odkrytych dróg w poezji współczesnej i stoi z daleka od gwarnych szlaków awangardy. Jednakże wielka wrażliwość i obrazowość i niekiedy rubaszna, chłopska dosadność jego poezji sprawiają, że w krajobrazie współczesnej poezji polskiej zajmują one swój bezspornie własny, oryginalny teren i że znajdą dostęp także do tych czytelników, którzy rzadko sięgają po tomik poetycki, dostarczając im głębokich wzruszeń."

To wszystko prawda. W niebezpiecznych niekiedy zawiłościach tego zdania tkwi dużo racji, może nawet cała racja. Ja również przeczytałam tom Baranowicza z satysfakcją i na czas lektury z ulgą wycofałam się z „gwarnych szlaków awangardy". A swoją drogą — jak potężna jest siła snobizmu i mody, jeśli wydawnictwo musi się po trosze usprawiedliwiać, że wydaje poetę tak niemodnego i mało „odkrywczego", jak Baranowicz. Jeśli jednak wszyscy hurmem rzucą się na poszukiwanie nie odkrytych dróg — zdarzyć się może paradoks: rubaszny poeta Baranowicz, stojący jak świątek na polnej drodze i śpiewający o swej „melancholiji", może stać się nagle w swoim rodzaju — jedyny i oryginalny.

Anna Kamieńska

SZCZIPACZOW — PO POLSKU

S t i e p a n S z c z i p a c z o w: *Strofy miłosne*. Warszawa 1960, PIW; str. 32.

Liryka Stiepana Szczipaczowa w jakiś sposób uczestniczyła w losach polskiej poezji powojennej. „Optowanie" na rzecz tego cichego, zamyślonego poety o delikatnej strofie coś znaczyło w pierwszych latach pięćdziesiątych, kiedy miara głosu Majakowskiego obowiązywała niemal że wszystkich. Pierwsze lata poetyckiej „odwilży" aktualizują poezję Szczipaczowa również w samej ojczyźnie poety. Zawsze żywo reagujący na poezję Ilja Erenburg w superlatywach pisał o mistrzu współczesnej rosyjskiej miniatury lirycznej, wskrzeszającym tradycje Tiutczewa i Feta. Do protoplastów Szczipaczowa dodałbym także nazwisko urzekającego poety dziewiętnastowiecz-

nego — Kolcowa, którym tak ongiś zachwycał się teoretyk i historyk „puszkinowskiego okresu rozwoju literatury rosyjskiej" — Wissarion Bieliński. Właśnie Bieliński, krytyk, który na dobre odkrył wielkość Puszkina, miał odwagę przyznać się do tego, że „bardziej kocha" poezję syna woronieskiego handlarza bydłem, tego, co rosyjski folklor dyskretnie przepoił przedziwnym nieco fichteanizmem...

„Cisi" poeci pojawiają się w Rosji we wszystkich burzliwych okresach rozwoju literatury. Niby mali Dawidowie, dotrzymują oni kroku wielkim Goliatom. Zrazu nie zauważeni i niepozorni, z czasem na trwałe wpisują swoje nazwiska w księdze poezji.

Niewielki tomik *Strój miłosnych* Stiepana Szczipaczowa wydanych niedawno przez Państwowy Instytut Wydawniczy na nowo zaktualizował u nas tego poetę.

Od czasu ukazania się pierwszych utworów radzieckiego liryka w przekładzie na język polski na łamach naszych czasopism — wiele zmieniło się w naszej poezji. Nie ma już sytuacji, w której słowa szeptu mogłyby zabrzmieć jak deklaracja praw poety do samookreślenia.

Z perspektywy lat poezja Szczipaczowa straciła na rewelacyjności, tym razem ukazując raczej te cechy, które ją wiążą z dobrą liryką rosyjską i z tym, co po niej odziedziczyła także poezja okresu radzieckiego. Jak Prokofiew i Issakowski, Twardowski i inni, Szczipaczow — mimo swego wyrafinowania — pozostaje poetą plebejskim i tę plebejskość wysoko w sobie ceni. Podobnie jak wspomniani poeci, liryka Szczipaczowa ustawiona jest, niby kamera, na rosyjski krajobraz i rosyjskich ludzi. W nowych warunkach poezja ta rejestruje także każde nowe drgnienie w „rosyjskim charakterze":

Siedzę bez bluzy, czuję dreszcze,
Wiemy z ludowych obserwacji,
Że chłodno staje się i wietrznie,
Kiedy czeremcha kwitnąć zacznie.
(Czeremcha)

Synchronizacja najintymniejszych odczuć lirycznych z ludowym kalendarzem jest tym, co czyni pikantną lirykę Szczipaczowa czytelną dla wszystkich, sprawiając to, że ani jej „hermetyzm" formalny, ani doprowadzony do ostateczności lakonizm nie stawiają nikomu przeszkód w percepowaniu utworu. Modernistyczne inklinacje tkwiące w samej materii Szczipaczowowskiej liryki pękają z czasem pod ciężarem świadomej plebejskości, która nosząc na początku jeszcze pewne znamiona zbyt jawnej literackiej decyzji zamienia się potem w spontaniczny sposób widzenia świata i oglądu samego siebie. To, co ludowe, poddane będzie później procesowi uniwersalizacji, z tym, że w przeciwieństwie do wielu innych współczesnych poetów i całych poetyk uniwersalizacja poezji w najmniejszym stopniu nie narusza w liryce Szczipaczowa samorodności poetyckiego słownictwa.

Że pada liść, że księżyc nas urzeka,
Ach, dobrze wiem i nie zapomnę tego,
Jak września czar prowadził nas daleko
Wzdłuż klonów, co alei wiernie strzegą.

W wieczornej mgle wzruszony ciebie tulę
I klonów cień wciąż dłuższy z każdą chwilą.
Bo księżyc mknie: na całą ziemską kulę
On jeden jest, a zakochanych tylu!

Czy liryka radziecka zatrzyma się na tym progu pojmowania ludowości? Czy „cybernetyczne tęsknoty" poezji, podtrzymywane zresztą przez krytyków entuzjastów „poezji nauki", nie popchną jej w przyszłości na tory innego i bardziej awangardowego słownictwa i obrazowania?

To pokaże przyszłość.

Arnold Słucki

ZYSKI ZDZIECINNIENIA

Kornel Filipowicz: *Biały ptak.* Kraków 1960 r. Wydawnictwo Literackie; str. 124.

Czy świat widziany oczami dziecka jest inny niż świat dorosłych? Filipowicz stawia to pytanie, względnie podsuwa to pytanie recenzentowi swojej ostatniej książki, zbioru opowiadań napisanych w konwencji „infantylizującej". Bohaterem i narratorem ich jest chłopiec kilku- lub kilkunastoletni, osobowość prymitywna, ale zarazem bardzo wrażliwa, tym wrażliwsza niejako, że nie skażona przez żadne konwencje wrażliwości, rzeczywiście „autentyczna". Ten sposób oglądania świata zastosowało ostatnio w swych książkach kilku pisarzy (Mach: *Życie duże i małe,* Konwicki: *Dziura w niebie)* i stworzyło tym samym zjawisko historyczno-literackie i kwestię dla zawodowo dociekliwych krytyków. Dlaczego tak właśnie? Jakich spodziewano się zysków?

Można postawić tutaj kilka hipotetycznych odpowiedzi. Pierwsza i najbardziej uczona: wobec nadmiaru stylów istniejących i rozwijanych równocześnie, wobec pewnego zmęczenia stylem jako stylizacją, wobec wyjałowienia wszystkich konwencji stylistycznych — pisarz szuka takich narzędzi, które by go od tych cyzelatorskich, męczących zabiegów uwolniły. Mając do powiedzenia kilka prostych prawd, chce je powiedzieć najprościej jak można, nie chce sobie wcale przyprawiać stylistycznej „gęby", woli pozostać prosty i świeży. Oczywiście świeżość w literaturze i świeżość poza literaturą — to dwie różne rzeczy, wszystko, co znajdzie się w tekście, musi być przygotowane, wygładzone, wydoskonalone — i w ten sposób stylem stać się musi każda jednorodność. Widzenie oczami dziecka — to także zabieg stylistyczny. Ale w przekonaniu autorów (jak mi się wydaje) ta stylistyka jest najmniej stylistyczna, uprawomocnia bowiem wszystko, co wyklęte: naturalność uczuć i odruchów, stany pozytywne, takie, jak nadzieja, wiara, entuzjazm, może nawet i miłość. Szanującemu się pisarzowi nie wypada używać tak prostych określeń, literatura przecież pracowała nad tym bardzo długo, aby rozbić ich jedność, ich rozsądny sens. Toteż można powiedzieć, że pisarz, który ma do przekazania treści raczej tradycyjne, wybiera technikę „infantylizującą", która treściom tym przywraca niejako zwykłe, proste znaczenie. Przywrócić dzieciństwu — czyli uwolnić od zwątpień wieku dojrzałego.

Jest jeszcze inny sposób wyjaśnienia. Dzieciństwo — twierdzą niektórzy — nasyca rzeczy poezją. Jest mniej krytyczne, za to bardziej skłonne do zacierania granicy między rzeczywistością i wyobraźnią, a więc wrażliwsze na dziwność istnienia, łatwiej uwodzi go słowo, barwa i dźwięk. Rygory rozsądku są tu rozluźnione, tym większa szansa dowcipu dla czytelnika i pisarza. Dzieciństwo daje z niesłychaną łatwością rzeczom i zjawiskom sensy zwielokrotnione, cóż może być milsze dla poezji, dla literatury? Dzieciństwo mało rozumie, więc znacznie łatwiej ociera się o tajemnice życia, obcuje z nimi na codzień, nie potrzebuje z mozołem do nich docierać. Dzieciństwo obce jest rozsądkowi, rządzi się instynktem. Snując dalej ten wywód można nieopatrznie dojść do przeświadczenia, że dzieciństwo to idealna postawa poety, co byłoby już tak niemądre, że przerywam.

Opowiadania zamieszczone w zbiorze Filipowicza odpowiadają po trochu obu tym wyjaśnieniom. Pragnie autor pisać o głównych a zarazem najprostszych przeżyciach egzystencjalnych: pierwsze poczucie samotności, pierwsze przeżycie obcości wobec bliskich, pierwsze wyzwolenie się nienawiści, pragnienie użycia broni. Te same sprawy widziane poprzez doświadczenia dorosłych bohaterów wydałyby się dość banalne, włożenie ich w sielankowy okres dzieciństwa daje im świeżość i siłę, odkrywa je na nowo poprzez wydobywanie ich z zupełnej niewiadomości, niejako poprzez ukazanie ich momentu rodzenia się. Przyjmujemy, że świadomość dziecka jest niezapisaną tablicą, więc pierwsze znaki, jakie się na jej powierzchni pojawiają, nabierają wagi, chociażby znaki te — z uwagi na swoje treści — były bardzo proste i naturalne.

Po drugie jednak, autor pragnie w

prostotę wydarzeń wtopić element egzystencjalnego niepokoju, fakty same w sobie są proste, lecz stany wewnętrzne, jakie one budzą, mają szerszą, nie tylko liryczną wartość, objawiają bohaterowi nieznane jakości świata, nieznane bóle, nieznane tęsknoty. Ponieważ stany te są zupełnie nieoczekiwane, niewytłumaczalne, niejasne — działają jak poetyckie olśnienia, budzą pierwsze przeżycia natury artystycznej, w bohaterze rodzi się poeta. Przeżywać stan egzystencjalnej fascynacji światem w chwili strzału z rewolweru, w chwili samotności czy zaćmienia słońca, jak to dzieje się w opowiadaniach — to wydałoby się, gdyby bohater był dorosłym człowiekiem, cokolwiek banalne. Ale że bohater jest dzieckiem, więc ma prawo do banalności, której nie darowalibyśmy mu, gdyby skończył lat dwadzieścia. W wymiarze jednego życia sprawa jest nowa i świeża, gotowiśmy więc aprobować najbardziej naiwną symbolistykę. Dziecięcość czyni ją pozornie przekonywającą. — Ależ to jest dziecko! — usłyszymy replikę i w tych warunkach — sterroryzowani tą dziecięcością — wszystko musimy z dobrą wiarą przyjmować.

Na przykład takiego białego ptaka. Tytułowe opowiadanie zbioru przedstawia scenę, w której chory i prawdopodobnie gorączkujący chłopiec oddala się od domu uwiedziony widokiem białego, nigdy dotąd nie widzianego ptaka. Chłopiec ściga fantom, zapominając o zakazie oddalania się od domu, zapędza się w jakąś nieznaną okolicę itp. Zresztą autor osłabia zbyt natrętną ilustracyjność tej symbolistyki przez obudowanie sceny narracją o kłopotach dnia codziennego, baśniowy symbol staje się w ten sposób emanacją zbudzonej tęsknoty i wyobraźni. Ale niezależnie od tych racjonalistycznych zabezpieczeń, pomysł symbolu jest doprawdy dość oklepany i powtarzanie go w wersji tak dziecięco prostej wydaje mi się niegodne pisarza miary Filipowicza. No cóż, chłopiec, w dodatku gorączkujący, wszystko mógł zobaczyć, symbol jest tak nieokreślony, że wszystko można w niego włożyć: tęsknotę za niepowtarzalnością zjawisk, za poezją, za niezwykłością, za pięknem, czy ja wiem za czym jeszcze... Ale zyski pisarskie? Właściwie znikome. Symbol pojawia się tu w najprostszej i najbanalniejszej funkcji: ilustruje nieświadome czy niezupełnie świadome stany bohatera i gdyby opowiadanie nie było napisane dobrą, wytrawną i oszczędną polszczyzną — musiałoby potężnie zawieść.

Autor kilka razy jeszcze zaprezentuje podobny sposób odświeżenia symboli — znanych już dobrze z literatury — poprzez umieszczenie ich w sferze przeżyć dziecięcego bohatera. Opowiadanie *Fortepian:* chłopiec przeżywa chwilę niezwykle silnego wzruszenia, wywołaną odnalezieniem zagubionego w tarapatach wojennych instrumentu. Oczywiście muzyka — więc wzruszenie, stare piosenki itp. Stany tak ckliwe i sentymentalne są wyklęte przez szanującą się literaturę, pokazywać je na serio byłoby prostactwem. Ale znów: dziecko wszystko rozgrzesza. Dziecko przecież może się wzruszyć, może się rozpłakać, roztkliwić, musimy w tym brać udział bez ironii i bez drwiny. Bo to przecież dziecko. Zamiast więc wzbogacić wizję świata, dziecięcy bohater usprawiedliwia tylko nadużycia, pozwala mówić banały, snuć wątki melodramatyczne w złym guście, zabezpiecza przed krytycyzmem.

Jeden może z tych symboli udał się autorowi lepiej — to rewolwer ojca, potajemnie zabrany, strzał rozbijający na śmierć stary garnek w dalekim wąwozie. Udał się, jak sądzę, dlatego, że tu przedmiotem uważniejszej analizy stał się po prostu sam proces wewnętrzny, symbol jest tylko rekwizytem pozwalającym na obserwację pewnego przebiegu duchowego. Filipowicz zademonstrował w ogóle już nie jeden raz w swej prozie *(Profile moich przyjaciół)* umiejętność bardzo subtelnych oględzin psychologicznych, a także talent tworzenia pewnych struktur duchowych psycho-egzystencjalnych. I w nowym tomie umie o tej swojej umiejętności przypomnieć. Wyprawa z rewolwerem wyzwala w młodym bohaterze szereg odruchów, szereg instynktownych działań, które w świadomości dojrzałej nie byłyby chyba tak wyraźne i tak ostro czytelne, a w każdym razie nie byłyby tak wyłączne, tak nieodparcie górujące nad innymi, tak czyste. Chłopiec chce strzelić, przeżyć — jeśli wolno tak powiedzieć — strzał, nie obmyślając sobie nawet wcale ofiary, która wynika później jako przypadkowy, a przecież konieczny rezultat. Uczucia tak prymitywne, jak pragnie-

nie manifestacji siły, manifestacji okrucieństwa musiałyby w naturze dojrzałej zjawić się w kształcie bardziej splątanym i zatartym.

Zyski literackie pojawiają się więc w tych opowiadaniach, gdzie autor zakłada sobie pewien cel obserwacyjny o ciekawszym zakroju, gdzie omija „prostotę" i „poetyckość" w tym sensie, w jakim je tu określono, i daje normalny obraz sytuacji psychologicznej, gdzie nie ma zupełnie kokietowania dziecięctwem bohatera. Są takie opowiadania co najmniej dwa: *Dlaczego ojciec wącha miętę?* i *Ja ciebie nie kocham.* Chłopiec przeżywa pierwsze trudności porozumienia się z najbliższymi, zrozumienia najbliższych, pierwsze chwile samotności. Ale istnienie takiego stanu jest w ogóle dla niego niespodzianką. Obcość wobec bliskich zaskakuje go swym istnieniem, zjawia się bez kamuflażu i autoobłudy, jest świeża i czysta. Wynikałoby z tego, że kreacja dziecięcego bohatera może stać się w pewnych warunkach nie tylko wybiegiem pisarskim, ale poważnym i wartościowym zamysłem. I chociaż nie należę do zwolenników pisarstwa, w którym młody wiek bohatera ma tłumaczyć rezygnację z rzetelnych ambicji literackich (a proza tego rodzaju prowadzi z reguły do podobnych rezultatów), przyznać muszę, że wysiłek Filipowicza jako autora *Białego ptaka* nie jest zmarnowany. Jest tu kilka rzeczy, do których pisarz ten, jak mi się zdaje, jeszcze w przyszłości powróci.

Włodzimierz Maciąg

PODRÓŻ BEZ ROMANTYZMU

Jan Józef Szczepański: *Zatoka białych niedźwiedzi.* Kraków 1960. Wydawnictwo Literackie; str. 215.

Motywacje, jakimi J. J. Szczepański tłumaczy swą podróż na Spitsbergen — wyprawę podjętą w celach zarówno dalekich od naukowych, czysto specjalnych poszukiwań, jak i bardzo różną od tej pełnej frenezji awantury, której model stworzył swą afrykańską przygodą młody Gide — są może najbardziej pasjonującym wątkiem jego nowej książki. Tam, gdzie do głosu dochodzi „złe sumienie" pisarza i zmusza go do znajdywania usprawiedliwień dla owego „osobliwego urlopu od czasu", jakim była podróż, nie mamy wątpliwości, że pisał tę książkę autor *Polskiej jesieni;* wstyd mu, że za spotkanie z białym niedźwiedziem musi płacić niewspółmierną ceną: zdradą, przeniewierstwem w stosunku do jedynie go obchodzącego tematu, którym jest dlań — los człowieka uwikłanego w dramat historii. Ściślej mówiąc, jak określił to kiedyś zgrabną metaforą Błoński, „los podchorążego". Polaka, oczywiście.

Nie opis więc, ta surowa, oszczędna relacja o starciu się działalności ludzkiej z martwą przyrodą Arktyki, budzi szacunek dla Szczepańskiego. Nie swobodny, z uwagą jednak i przenikliwie pisany dziennik obecności człowieka na obszarze wyłączonym spod presji historii, na skrawku ziemi wyjątkowo nie poznaczonym jeszcze tropami groźnych konfliktów epoki. Także nie luźny notatnik tych trochę osobliwych doznań, uczuć i myśli, jakie nawiedzają jednostkę wyrwaną z samego środka kipiącej stu sprzecznościami cywilizacji nowoczesnej i przeniesioną, jakby dla wytchnienia, na jej, z każdym dniem zresztą coraz węższy, dziewiczo czysty margines; w tym wypadku — pod hermetyczny klosz niewinnie spokojnego, polarnego nieba. Na zdawkowe potraktowanie *Zatoki białych niedźwiedzi* nie pozwala właśnie ten ledwo zaznaczony szkic, zarys myśli, jak płodny jednak i ożywiający wyobraźnię czytelnika, ten brulion zawsze współczesnych problemów humanizmu, drogocenny brulion wklejony na chybił trafił między kartki turystycznego albumu. Ale czytajmy najpierw tę książkę tak, jakby należała do genre'u „literatury podróżniczej".

„Śmieci pod biegunem śmierdzą zupełnie tak samo, jak na warszawskim

czy krakowskim podwórku". Dla kolekcjonerów wylizanych, „grających barwami" zamorskich pocztówek to proste skonstatowanie faktu będzie miało zapewne smak wyzwania, smak brutalnej prowokacji. I, być może, zostanie uznane za najoczywistszą herezję. Literatura podróżnicza, używając niezmiennie kategorii „wspaniałości" i „niesamowitości", przyzwyczaiła nas do bardzo sentymentalnego widzenia natury; w stworzonym przez nią, jaskrawie przesadnym, jednoznacznym, obrazie świata nie ma zazwyczaj miejsca dla tego, co wnosi doń element rozsadzający jego ustalony przez tradycyjną romantykę wygląd. Szczepański nie stara się komplementować natury; wyzwala pejzaż z wyzłoconych naszymi złudzeniami ramek: maluje go wąską skalą barw, zgaszonymi tonami, bez cienia kokieterii i przesady. Sądzi bowiem, iż „romantyka jest bardzo cząstkową wiedzą o świecie, którego bogactwo przerasta nas także dramatyczną brzydotą".

Gdzie indziej też, niż zwykło się to robić, szuka Szczepański egzotyki. Może to świetnie zapamiętana lekcja Conrada, gdyż znajduje ją obok dającej się zażegnać i oswoić natury, obok żywiołów materii, które, rozszalałe czy przyczajone, nie są w stanie wywołać w nas trwałego uczucia obcości, niezdolne są zaszczepić tego dwuznacznego, poruszającego wyobraźnię niepokoju, jaki budzi spotkanie z drugim, zawsze nieobliczalnym w swych czynach i nigdy do końca nie przeniknionym w swych intencjach człowiekiem. „Tylko odmienność cywilizacji stwarza atmosferę tajemnicy. Tylko ludzie mogą być nosicielami prawdziwej egzotyki."

Jeśli tak jest, jak powiada pisarz — „najcudowniejsze krainy to nie te, których szukamy na końcu świata...". To raczej te, do których wrota uchylają się, ilekroć nie dając się zwieść pozorom otaczającym ludzi, próbujemy przenikać je i lancetem współczucia dotrzeć do rdzenia ich człowieczej kondycji; te niezmierzone, bogate krainy naszych doświadczeń, przeżyć i wspomnień. Toteż w poszukiwaniu przejmującej, prawdziwej przygody życia nie trzeba wybierać się aż na biegun.

A jednak, oślepieni światłami cywilizacji i ogłuszeni warkotem jej trybów, tracimy wrażliwość na egzotykę ludzkiej egzystencji, przestajemy dostrzegać to wszystko, co nieprzebytą przepaścią rozlega się między nami a światem techniki, między świadomością a jej narzędziem — maszyną. Wessani w zdradliwy nurt wydarzeń, gnani nerwowym rytmem przemian, nie zawsze świadomi jesteśmy gróźb, jakie za sobą pociąga wytężona, pełna napięcia aktywność zewnętrzna. Nie znajdujemy już wolnej chwili na beznamiętną refleksję, na spokojne, trzeźwe, jasne zmierzenie się z problematyką własnej doli. Bezwolnie poddajemy swój los nadrzędnym koniecznościom historycznym. Usypiamy moralną czujność. I bardzo wygodnie zdajemy się na zdezaktualizowany dla nas osąd potomnych. To, co miało stać się drożdżami naszego człowieczeństwa: zaangażowanie, żarliwa praxis społeczna, czyn burzący mury obojętności, obraca się konsekwentnie przeciwko nam wtedy, gdy działania nie wspiera oglądająca je i skrupulatnie analizująca myśl, gdy przestajemy pytać o sens naszych decyzji i postępków, o jakość naszej praktyki życiowej. Wiadomo, co nas wówczas czeka: niewola w więzach szablonu i rutyny, jałowa wegetacja w sztucznie ożywionej masce „człowieka czynnego", „nuda niszcząca wyobraźnię, gasząca kolory, zabijająca rzeczywistość. Każdemu z nas — pisze Szczepański — grozi stanie się automatem, biernie przyjmującym świat jako coś nieuniknionego i zaplanowanego z góry, mechanizmem reagującym na kilka ustalonych sygnałów".

Środkiem obrony byłoby uporczywe szukanie w sobie i w innych tego, co jest jeszcze do odnalezienia: tych znaków namiętnej tęsknoty za intensywnym, przemieniającym wygląd świata przeżyciem; śladów tej cennej „wielkiej sztuki Nieprzyzwyczajania się", która odsłania nam niezwykły blask istnienia; tych wreszcie możliwości człowieczeństwa, które zaprzeczając wszelkim mechanizmom, potęgują naszą „radość uczestniczenia w gwałtownej i pięknej grze życia". Oczywiście: „Nie jest to żadne odkrycie Ameryki, ale może warto wybrać się aż na Spitsbergen, żeby odświeżyć w sobie poczucie ważności tej sprawy".

Tomasz Burek

ZJAWISKO KAZIMIERZA

Maria Kuncewiczowa: *Dwa księżyce*. Warszawa 1960. „Czytelnik"; str. 210.

„Następnym razem pokażę ci miasteczko. Dzisiaj nie widziałeś go — zanadto spieszyliśmy się tutaj... Następnym razem zobaczysz, jak przyjemnie jest bawić się nim. Zaglądać przez szybę do piekarni, chodzić po kładkach, głaskać kozy, słuchać, co krzyczą żebracy, kupować piszczałki... A o sto kroków dalej siąść na czyściutkiej trawie, pleść wieńce z macierzanki i patrzeć, jak płynie wielka rzeka między dzikimi brzegami."

To rozmarzony szept Flory otulonej w atłasową suknię „Passion", na chwilę przedtem, nim pobiegnie do domu przywdziać na ostatni moment pożegnania z Przyjacielem mięciutki i szary płaszcz „Mélancolie".

Kiedy mniej więcej trzy ćwierci wieku temu był w Kazimierzu Świętochowski, nie przyjeżdżali tam jeszcze ci, którzy się miasteczkiem b a w i l i, nie było młodych artystek obnoszących kreacje „Plaisir", „Rêve", „Tendresse" i dobierających imię do stylu aparycji, nie było ich przyjaciół i kibiców, nie było ministrowych i mecenasów. Między próchniejącymi ruderami i po wyboistych i błotnistych drogach biegała wynędzniała i głodna Chawa Rubin. Potem została zamordowana i ograbiona z ubogiego zarobku przez byłego listonosza, mszczącego się na niej za utratę pracy spowodowaną własnym jego pijaństwem. Zamordowana i ograbiona jako Żydówka. W tej krótkiej noweli, którą Świętochowski pisał jeszcze wówczas, gdy „oni" jeździli do niedalekiego Nałęczowa, Kazimierz chyba po raz pierwszy pojawia się w literaturze. Pojawia się, związany od początku ze sprawami gorzkimi i tragicznymi, a bohater, którego ma do ofiarowania, to nędza i groza. Paradoksalność tego faktu — gdy się zważy późniejsze dzieje miasteczka, paradoksalność w ogóle zjawiska zwanego Kazimierzem (chodzić tu będzie naturalnie cały czas o Kazimierz międzywojenny, bo wymordowanie ludności żydowskiej podczas wojny zamknęło jeden z rozdziałów jego historii), paradoksalność tego zjawiska jest czymś, co przyprawia o szczególniejszego rodzaju zadumę. I jest chyba tym faktem pierwszym, który leży u podstaw myślowych a zarazem rządzi jako zasada artystyczna dwoma niewielkimi cyklami prozatorskimi lat trzydziestych, zjawisku Kazimierza poświęconymi. Zjawisku Kazimierza? I w *Dwu księżycach* Kuncewiczowej z lat trzydziestych początku, i w *Lecie* Rudnickiego z lat trzydziestych końca jest ono, przy całej swojej empirycznej dosłowności, żywą dziejącą się metaforą. Z jednej strony świat tragarzy, rybaków, przewoźników, bydlęco traktowanych kobiet, handlarzy wegetujących po biednych sklepikach, żebraków, z drugiej drobnomieszczaństwo, zamożni urzędnicy, artyści. Świat udręczonej nędzy — i świat pustki, kabotyństwa, w najlepszym razie etycznej dwuznaczności estetycznego stosunku do świata. Zetknięcie dwu światów, konfrontacja twarzą w twarz, która w przejmującej naoczności i skrajnym wyostrzeniu kontrastów urasta w jakieś randezvous Polski A i B. Polski A i B w sensie naturalnie nie geograficznym biorąc, lecz społecznym. „Tamci" — i „oni", mówiąc językiem bohaterów Kuncewiczowej. Redukcja i przeciwstawienie, które, korzystając ze wszystkich swoich artystycznych praw, urasta w jakąś metaforę ówczesnego społeczeństwa. Kazimierz Dolny, czyli dwie Polski...

Zjawisko Kazimierza prezentuje także w opowiadaniach Kuncewiczowej swoją gorzką przewrotność. Oto uroda, oto pejzaż, oto uroki kulturowego egzotyzmu — sielanka, która raz po raz odsłania swoje dramatyczne napięcie, złośliwa maskarada, na której świat przywdziewa maskę a potem raz po raz odsłania swoje brutalnie prawdziwe oblicze. Zresztą maskarada jest obustronna: ci, którzy się na nią zjeżdżają, także nakładają maski, tylko z ich strony jest to nie gest złośliwości, lecz gest obrony przed jednoznacznym na nich wyrokiem. Cykl Kuncewiczowej rozpoczyna miniatura zatytułowana *Dwa księżyce*, kończy — *Kłamstwo*. Ta kompozycja ma swoją wymowę.

Jeśli umieszczenie *Dwu księżyców* na czele cyklu jest najsilniejszym zaakcentowaniem wspomnianej wyżej sprawy zetknięcia dwu światów, równie silny akcent, końcowy, nadaje zasadniczą wagę problemowi kłamstwa, „scenicznej", komponowanej nieautentyczności tych spośród sezonowych przybyszów, którzy na miasteczkowych wakacjach rej wodzą — artystów. Subtelne wyakcentowanie spraw związanych z tą grupą ludzi przeprowadzone jest zresztą na przestrzeni całego zbioru. To pyszna groteska *(Ballada o pięknym dniu),* w której posłużenie się dezintegrującym motywem „kamiennych łyd" służącej ma już dla nas dziś coś nieodparcie gombrowiczowskiego. To jeszcze jedna wariacja na temat odwiecznych niepokojów co do etyczności stosunku artysty do świata i wciąż na nowo pokazywanych problemów typu: twórczość a życie, artystyczne a realne *(Wiersz,* inaczej — *Dziwna Rachel);* jedna bowiem z niepojętych przewrotności Kazimierza to zdolność przyciągania tych, których rację istnienia w sposób najbardziej brutalny podawać może w wątpliwość. To wreszcie miniatura *Wyspa:* Młoda malarka obnaża się na oczach miejscowego policjanta — który najprawdopodobniej uratował ją od utonięcia — aby z najwyższym oburzeniem pokazać przyjaciółce spowodowane przez ratownika sińce, a przyjaciółka odpowiada szeptem: „Na litość boską, uważaj! To jednak mężczyzna". Scena, która przy całej skromności swojej funkcji odwołać się może do literackiej poprzedniczki — epizodu Norwidowskiego *Pierścienia wielkiej damy:*

MAGDALENA: Mogłażbyś ubierać się przy
l u d z i a c h ? . . .
HRABINA: To n i e s ą l u d z i e — daj,
proszę, szpilkę.
MAK-YKS: (...) To są „n i e l u d z i e" —
[Pani!... to tylko
Obowiązani Tobie lub arcy
Umiejący Cię cenić — nie ludzie...

— i której sens przez to porównanie uzyskuje pełną wyrazistość. Poprzez jedną sytuację, w jednym zdaniu, pokazane zostaje ukonstytuowanie się nowych układów społecznych, w których na miejsce dawnych elit wchodzą nowe, aby kontynuować anachroniczną zdawałoby się dwudzielność na ludzi i nie-ludzi.

Więc znowu dwudzielność, raz jeszcze dwudzielność. Z jakiegokolwiek by nie spojrzeć punktu, zawsze zjawisko Kazimierza ukazuje swe głęboko antynomiczne oblicze. Jeden może jeszcze jest równie interesujący: punkt, z którego antynomię tę ujrzeć można na płaszczyźnie, by tak rzec, filozoficznej.

„Niebawem Martę oświeciła myśl, że i ten domek w miasteczku nie jest rzeczą serio, skoro nikt nie ma zamiaru w nim zimować, błyszczeć stanowiskiem ani umierać."

Skwapliwa realizacja tkwiącej w każdej „sezonowości" pokusy odmiennego — o, nieskończenie mniej odpowiedzialnego — prowadzenia życiowych rachunków, skwapliwe wykorzystywanie związanej z każdą „wakacyjnością" możliwości życiowego nieserio — oto co raz jeszcze przeciwstawia kazimierzowskich bywalców kazimierzowskim mieszkańcom, co zaostrza kontrast tych dwu światów i nadaje mu jeszcze jeden odcień. A zarazem w szczególny sposób sprawdza wartość świata przybyszów, sprawdza, co oni sobą reprezentują. Istnieje parę klasycznych sytuacji ludzkich sprawdzających człowieka, sytuacji, które są jego próbą — jakieś wielkie zagrożenie, jakieś sprawy ostateczne, czyn, miłość, śmierć. Wakacje, sytuacja będąca przeciwieństwem patosu tamtych, mogą mieć równy im walor sprawdzający. Inne niebo, inne tło, przerwanie ciągłości właściwego porządku egzystencji, porządku serio, świadomość tymczasowości i mniej lub bardziej rychłego końca, propozycja urlopu od życia, urlopu od odpowiedzialności i konsekwencji — oto okoliczności, które z wakacji mogą czynić próbę. Czym jest ten świat kazimierzowskich przybyszów „naprawdę", okazuje się właśnie tutaj, gdy znikają pewne przymusy, kiedy istnieje możliwość uchylenia się od pewnych rygorów, zwolnienia z życiowego serio. To pokazane zostało w opowiadaniach Kuncewiczowej, to jeszcze wyraźniej pokazane zostało w *Lecie* Rudnickiego.

Czwarte wydanie *Dwu księżyców* stanowi okazję do refleksji nad metaforycznym, przewrotnym, wieloznacznym zjawiskiem Kazimierza międzywojennego.

Danuta Danek

W WILNIE I KRZEMIEŃCU

W kręgu bliskich poety. Listy rodziny Juliusza Słowackiego. Opracowali: Stanisław Makowski i Zbigniew Sudolski, pod redakcją Eugeniusza Sawrymowicza. Biblioteka Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Warszawa 1960. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 762.

Na kozetce à la Madame Récamier wpół leżąc, wpół siedząc spoczywa wytworna dama w eleganckiej domowej sukni. Właściwie nie jest piękna: szpeci ją zbyt długi nos i nieco spiczasta broda. Ale wielkie, czarne, płomienne i jednocześnie zawsze wilgotne oczy, krucze, bujne włosy i kształtna, choć szczupła figura, wreszcie otaczająca ją aura niezaspokojonych namiętności czynią jej sylwetkę oryginalną i pociągającą. To Sally z Januszewskich primo voto Słowacka, secundo voto Bécu, typowa dama romantyczna, która żyć nie może bez melancholii, tęsknoty i łez. Taką ją nam przedstawił Lampi na portrecie swego pędzla, taką odnajdziemy ją w jej listach-dzienniku, przesyłanym najczęściej przez „okazję" z Wilna do Warszawy, a przechodzącym nieraz przez kilka par rąk, zanim dotarły do rąk adresata, Antoniego Edwarda Odyńca, którego się nazywa albo *„mon prince"*, albo pieszczotliwie „Eddy".

Co łączyło estetyzującą damę w wieku balzakowskim z młodszym od niej o lat czternaście poetą? Kiedy zaczął bywać w jej salonie, miał lat siedemnaście i tak w swoich *Wspomnieniach z przeszłości* charakteryzuje wzajemny ich stosunek: „Macierzyńska jej dla mnie dobroć i ośmielona przez to ufność moja ku niej uczyniły ją powiernicą wszystkich moich wyobrażeń, wrażeń i nawet marzeń, a światło jej i doświadczenie były mi we wszystkim i zawsze skuteczną przestrogą lub radą".

Tak było niewątpliwie przez pięć lat, aż do chwili wyjazdu Odyńca do Warszawy. Odtąd role odwróciły się: to on staje się powiernikiem serca kobiecego, spragnionego ciepła i czułości, których jej nie mogą dać w pożądanej przez nią skali ani dwie przywiązane do niej serdecznie pasierbice, ani ukochany i rozpieszczony przez całą trójkę młodych kobiet Julek.

W tej chwili właśnie pani Salomea, jeszcze osłabiona i rozkapryszona po niedawno przebytej chorobie, siedzi przy swoim ulubionym stoliku i pisze list do „księcia". Oczy ma pełne łez, które od czasu do czasu spadają na papier. Są to łzy, które nie szpecą, przeciwnie, dodają uroku „czułości" spojrzeniu. Zajrzyjmy jej przez ramię do tekstu listu:

„Przed wieczorem siedzę przy fortepianie, ktoś wchodzi — Julek. Od dwóch dni wiem, że ma już powrócić, czekałam go z utęsknieniem, więc uszczęśliwiona, że go widzę, rzucam mu się z uniesieniem na szyję. On po swojemu przyjmuje to zimno. — Jak błyskawica myśl: ach, czemu on mnie tak nie wita, jak witał Eddy, i łzy mi się rzuciły z oczów. — Płakałam okropnie cały wieczór... Dzieci (to jest Hersylia i Aleksandra, przyp. *S.P.O.*) powróciły o 9-tej, a ja jeszcze płakałam, patrząc w niebo, bo nie mogłam się uspokoić pomimo usiłowania... Żal mi było i Julka, bo i on płakał trochę, i on cierpi, tęskno mu po wakacjach, lękam się nawet, aby nie nadto mocne wrażenie na nim zrobiły te wakacje".

Matczyne serce nie myliło się: Julek spędził lato w Bołtupiu w towarzystwie Ludki Śniadeckiej... W krótkich pauzach między jednym a drugim paroksyzmem płaczu pani Salomea pociesza się czytaniem Walter Scotta, Byrona, Tomasza Moora (lektura godna damy romantycznej), muzykowaniem, śpiewem i odwiedzinami licznych przyjaciół: prowadzi przecież salon literacki.

Oto jak wygląda jej popołudnie: „O trzeciej otwierają się drzwi, wchodzi kawa, za nią pani Podczaszyńska, potem Jurewicz, potem Oczaposki, potem pani Sznablowa i tak do szóstej godziny czas mi zjedli — mój drogi czas. Chciałam po tych awanturach czytać lub pisać, alem już nie mogła, jakaś *indolence* mnie opanowała. Siadłam do fortepianu. Julkowi podobała się aryjka *Ty mi dałeś serce twoje.* Śpiewałam mu ją długo, pocałował mnie za to. Po siódmej przyszedł ze skrzypcami Drzewiecki, grał z dziećmi

do 10-ej. Ja sobie siedziałam w swoim oknie i czatowałam na księżyc, który tak jak wczoraj walczył z chmurami, aby ku mnie rzucić wzrokiem. Mileśmy na siebie spoglądali, miło nam było. Grali nam ładnie, nikogo więcej nie było, *point de conversation*, co za rozkosz".

Nastroje, które w nas budzą dzisiaj uśmiech pobłażania. Ten pensjonarski flirt z księżycem, ten romantyczny nałóg egocentryzmu i antropomorfizacji zjawisk natury. Pani Salomea ma jednak pewne wątpliwości, czy te jej zwierzenia mogą zająć Odyńca. Trzeba się zastosować do jego przepisu i „zamknąć wnijście nudnym i nieinteresującym gawędom".

Jednak i dalsze listy są utrzymane w tym samym, niekiedy aż drażniącym tonie. Nie wiemy, jak reagował na nie Odyniec, bo z jego odpowiedzi zachowała się tylko jedna, i to z czasów znacznie późniejszych, z dnia 8/20 lutego 1851, kiedy pani Salomea na dłuższy czas porzuciła Krzemieniec i przeniosła się do Lwowa i Ubienia.

Wspomniany wyżej wieczór u niej był jednym z mniej interesujących pod względem doboru towarzystwa. Zresztą bywał u niej kwiat inteligencji wileńskiej: obydwaj Śniadeccy, Lelewel, Jundziłł botanik, poeta Julian Korsak, tłumacz Franciszek Salezy Dmochowski, księgarz Glucksberg i Antoni Gorecki, autor znakomitych bajek, cytowanych przez Mickiewicza, Michał Baliński, redaktor *Tygodnika Wileńskiego*, Stanisław Morawski, twórca znanych pamiętników, wreszcie cały świat uniwersytecki Wilna, koledzy i równieśnicy Julka, między nimi bracia Szpitznaglowie, z których Ludwik, ten z *Godziny myśli* Słowackiego, nie dowiózł do Wilna i Warszawy pliku powierzonych sobie listów, bo po drodze zabił się w Snowiu u Rdułtowskich. Niemal wszystkie te wieczory były urozmaicone muzyką i śpiewem pani domu i gości. Niestety, pani Salomea wymienia tylko ich nazwiska, nie podając wcale bliższych szczegółów, pewno dlatego, że Odyniec znał ich wszystkich doskonale. Czytelnik w tej mozaice ludzkiej zagubiłby się bez reszty, gdyby nie wyczerpujące dane w przypisach, bardzo trafnie i szczęśliwie umieszczonych po każdym liście, a nie, jak to zwykle bywa, na końcu tekstu. Dowiadujemy się z nich wielu szczegółów biograficznych, czasem może i autorom listów nie znanych.

W listach Salomei kilkadziesiąt razy wymieniane jest imię Mickiewicza. Raz, wspominając ubiór à la Walter Scott, opowiada, jak wspólnie ze swymi pasierbicami wymyśliła kostium à la Mickiewicz. „Hersylia do zwyczajnego ubioru głowy dodaje listek — ja gałązkę cyprysową lub jakąkolwiek gałązkę zieloną, a jeszcze do tego ubrałam sobie kapelusz... ten ryżowy, w którym byłam w Belwederze (wiejska posiadłość Augusta Bécu, przyp. *S.P.O.*). Opasałam wstążką słomianego koloru i woal z jednej strony ściągnięty przypięłam z boku pod kokardą i rozrzuciłam go po całym kapeluszu, reszta zaś spada na drugą stronę kapelusza i osłania pół figury, i robi się osoba *à demi voilée, allegorique*, która figuruje w pismach Mickiewicza. A cóż, czy nie dobry koncept?"

W liście z dn. 21 stycznia 1827 donosi, że kupiła sobie *Sonety* Mickiewicza, wydane w Moskwie i „delektuje się nimi". „Niektóre mnie zachwycają, ale nie wszystkie, bo niektóre obrazy i wyrażenia oburzają mnie nawet." Nie posuwa się jednak tak daleko jak Dmochowski, który powiedział, że Mickiewicza należy tłumaczyć na polski. Największe wrażenie sprawił na niej dwuwiersz w zakończeniu sonetu *Stepy*, który kilka razy łzy jej wyciskał, bo żal jej było Mickiewicza, a jednocześnie wiersze te stosowała do siebie, niesłusznie, bo „mnie moi wołają do siebie, ale cóż, kiedy ja do nich powrócić nie mogę. kiedy może trzeba będzie zostać na zawsze na Rossie".

To przeczucie bliskiej śmierci towarzyszy jej ciągle, przechodzi w pewnego rodzaju obsesję, a nawet pozę. A tymczasem, jak to się często w takich wypadkach zdarza, przeżyła nie tylko zmarłą po przedwczesnym urodzeniu syna Olesię, przeżyła paroletnią Melankę, córeczkę Teofilostwa Januszewskich, i, co dla niej było najboleśniejsze, przeżyła ukochanego syna.

Wróćmy do Mickiewicza. Salomea czyta z Hersylką pierwszy egzemplarz *Konrada Wallenroda*, jaki dotarł do Wilna. Oto ich wrażenia: „...Mickiewicz zawsze Mickiewiczem, a to ma się znaczyć, że pomiędzy tysiącem piękności musi zawsze tyleż niepiękności wmięszać, co nas zawsze gniewało i gniewa. To brak delikatności czy

smaku, który ja bym mu chciała koniecznie dodać do jego geniuszu, do jego imaginacji, a wtenczas mielibyśmy swojego Byrona". Jedynie *Farys* jest *nec plus ultra*.

Jednym słowem, wieszcz nie znajduje bezwzględnych łask u wileńskiej „précieuse'y" i egerii Odyńca. Natomiast zdanie Adama o niej jest raczej pochlebne. Kiedy we dwóch odwiedzali ją w Marienbadzie, Adam, zobaczywszy u Odyńca pliki jej listów, nazwał ją „fenomenem dobroci", a Odyńca „fenomenem próżniactwa". Dodajmy, że Adam bardzo nie lubił pisać listów. Ale wszystko to działo się na kilka lat przed ukazaniem się trzeciej części *Dziadów* z fatalną wzmianką o śmierci Doktora wskutek rażenia piorunem, który u wezgłowia zmarłego „srebrne ruble stopił".

Fragment ten wywołał oburzenie całej rodziny Salomei. Dowiadujemy się o tym z listu Hersylii do szwagra, J. Mianowskiego.

„Czytałeś *Dziady* M.? Na każde wspomnienie ich wszystko się burzy we mnie. Zawsze miałam jakiś wstręt do tego dziwacznego poety, tak jakbym przeczuwała jad jego złośliwości. Ma jeszcze rozkosz po śmierci zatruwać jadem swoim osoby, co po nim pozostały."

O reakcji Juliusza wiemy z jego listów do Matki i z genezy *Kordiana*, który miał być odpowiednikiem *Dziadów* i okryć Salomeę takimi promieniami chwały, żeby już żadne pióro dotknąć jej nie mogło.

Biedna Sally! Nie jest już młoda. Minęły piękne wileńskie czasy, wegetuje w Krzemieńcu przy starych rodzicach, często choruje. Żyje wspomnieniami Wilna i tamtejszych ludzi. Cóż z tego, że rodzice ją pieszczą, wszyscy „uważają za dziecię dobre, ale popsute, zdziwaczałe, litują się i kochają". Przyjazdy Julka na wakacje nie mogą ugasić ustawicznej za nim tęsknoty. Szkoda, że nie znamy jej wrażeń z włóczęgi z Julkiem po Podolu latem r. 1828. Wkrótce urywa się korespondencja z Odyńcem z powodu jego wyjazdu do Petersburga, a później wspólnej z Mickiewiczem podróży po Europie. Listy pani Salomei, pozostawione niebacznie przez Odyńca w Warszawie, wróciły do jego rąk dopiero po latach, odesłane mu na Litwę do Giejsztun, gdzie zamieszkał po powrocie do kraju z żoną i trzyletnią córeczką.

Tymczasem Salomea przeżywa ciężkie losy. Aresztowana wraz z Teofilostwem Januszewskimi, w związku ze sprawą Szymona Konarskiego, przebywa 10 miesięcy w więzieniu w Żytomierzu. Przenosi się kolejno na wieś do Ubienia, do Lwowa i znów do Krzemieńca. Stale choruje. Znajdzie w sobie jednak tyle siły, żeby dwukrotnie wyjeżdżać za granicę, raz, aby zobaczyć się z ukochanym synem po 18 latach rozłąki we Wrocławiu, powtórnie, już po jego śmierci, do Paryża, aby zabrać pozostałe po nim pamiątki i postawić pomnik na jego grobie. W tym czasie następuje jej zbliżenie z Karolem Szajnochą, którego nakłania do pracy nad biografią Juliusza. Ożywa w niej na nowo instynkt macierzyński i opiekuńczy, który ongi wyładowywał się na osobie Odyńca. Obdarza nowego „podopiecznego" to „śmietanką, to wiejskimi plackami", troszczy się o jego zdrowie. Ale niewdzięczny pupil znudził się po trosze tą uciążliwą opieką i studiami nad spuścizną po Słowackim i zaniechał pisania jego biografii.

Biedna Sally doznała jeszcze jednego, ostatniego w swym życiu zawodu. W dwa lata później umarła na uprzywilejowaną przez naszych sławnych romantyków (Mickiewicz, Maria Szymanowska) chorobę, na cholerę. Jedyne wspomnienie o jej śmierci w listach, ogłoszonych w książce *W kręgu bliskich poety*, pochodzi spod pióra jej bratanka, Stanisława Januszewskiego, i brzmi jak następuje:

„...niewiele się smucę, że ciotka moja Bécu umarła na cholerę w Krzemieńcu. Nic nie wiem, co się dzieje po jej śmierci, czy zostawiła co po sobie i komu zostawiła." A w następnym liście: „Interes testamentu mojej ciotki jest tak zawikłany i ciemny, żeby i sam diabeł go nie rozebrał". Tu następuje krytyczne rozpatrzenie pozycji testamentu. Zaiste gorzkie epitafium nad grobem tej, co „nie była szczęśliwa".

Zgoła odrębną pozycję w tej kolekcji stanowi kilka listów jej dwóch kolejnych towarzyszy życia małżeńskiego. Aczkolwiek zawierają one przeważnie treść półurzędową lub czołobitną, malują wyraźnie różnice charakterów tych dwu profesorów Uniwersytetu Wileńskiego. Listy Euzebiusza Słowackiego do Kołłątaja, Chodkiewicza, Jędrzeja

Śniadeckiego cechuje pełna godności skromność, właściwa mężom uczonym i ludziom szlachetnym.

Natomiast z listów Augusta Bécu do Adama Czartoryskiego spod płaszczyka uniżoności wyziera pyszałek. Uderza to zwłaszcza w jego *Prośbie do Rady Imperatorskiego Wileńskiego Uniwersytetu o pensję emerytalną*, przy czym w załączonym curriculum vitae wylicza aż nadto skrupulatnie najdrobniejsze swoje zasługi dla uniwersytetu, szpitali, nauki, publicystyki, higieny. Nie zapomina dodać, że kilkakrotnie był odznaczony to orderami, to pierścieniami brylantowymi z Najwyższej Łaski Monarszej, to wreszcie rangą „Statskiego Sowietnika". Ten wizerunek wiernego carskiego sługi uzupełnia *Odpowiedź* (raczej zeznanie) *do Prześwietnej Komisji Śledstwiennej* w sprawie zbierania próbek chleba od chłopów na Litwie w celach naukowych. Wprawdzie informacje udzielone na pismie Komisji Śledczej przez Augusta Bécu nie mają wyraźnych cech denuncjacji, ale już samo zaufanie, jakim go darzą władze w sprawie obciążającej bezpośrednio jego kolegę, sekretarza Uniwersytetu, Kazimierza Kontryma, nie może wydawać się sympatyczne.

Trzeba przyznać, że jedyną niezaprzeczalną zasługą Augusta Bécu było upowszechnienie na Litwie szczepień ochronnych przeciw ospie według metody Jennera.

Więcej niż połowę książki wypełniają listy Hersylii i Teofila Januszewskich. Są to ci sami Filowie, o których tak często wspomina Juliusz Słowacki w swoich listach do matki. Salomea, pisząc do Odyńca, często łączy imię Teofila z imieniem Hersylii w przejrzystych aluzjach matrymonialnych. Kiedy małżeństwo zostało zawarte, nowożeńcy (brat Salomei Teofil i jej pasierbica Hersylia) razem z Salomeą i Olesią Bécu wyjechali do Krzemieńca, gdzie z przerwami mieszkali szereg lat. Tu urodziła się im córeczka Melanka, która zmarła jako dziecko czteroletnie. Panny Bécu nie miały szczęścia do potomstwa. Olesia wyszła za Józefa Mianowskiego, doktora medycyny i profesora akademii Medyko-Chirurgicznej w Wilnie, i w rok po ślubie po urodzeniu syna zmarła. Dziecko żyło zaledwie kilka godzin.

Januszewscy z Mianowskim podtrzymywali przez długie lata ożywioną i serdeczną korespondencję, która dla czytelnika dzisiejszego przedstawia ciekawy obraz życia rodziny ziemiańskiej, zamieszkałej i pracującej umysłowo w mieście, ale obyczajowo i uczuciowo ciągle jeszcze związanej ściśle ze stanem szlacheckim posesjonatów. Teofil jest buchalterem Liceum Krzemienieckiego, ale wszystkie swoje wysiłki obraca na to, aby osiąść na ziemi jeśli nie własnej, to wydzierżawionej. Zanim cel ten osiągną Januszewscy dzięki spadkowi, muszą przejść zmienne koleje losu. Zlikwidowanie Liceum po powstaniu listopadowym, rozproszenie jego cennych zbiorów i biblioteki, przeniesienie wszystkich profesorów i funkcjonariuszy do Kijowa, kosztem przeróżnych ofiar wyzwolenie się od zależności, ustawiczne poszukiwania na Podolu i Wołyniu odpowiedniego majątekczku, podróż za granicę pod pozorem kuracji Hersylki, niezapomniane lato i jesień we Florencji, zima i wiosna w Rzymie, spotkanie z Julkiem, lato z nim w Neapolu, ucieczka przed cholerą przez morze i lądy, zesłanie do Kaługi i do Permu za udział w sprawie Konarskiego, wreszcie powrót do Krzemieńca. A to wszystko opisane stylem żywym, naturalnym, niczym poufna rozmowa z kimś, co jest nam bliski i wszystko zrozumie. Na tej żywości, prawdzie uczuć, wrażeń i przeżyć polega czar tej korespondencji.

A drugi jej bezcenny walor to drobiazgi obyczajowe. Te zasoby wozowni krzemienieckiej, tak dokładnie choć z nieco krotochwilnym uśmiechem wyliczane przez Fila: „kocz, kareta, wózek, saneczki, sanie, sanie kryte, połowa bryczki na resorach, wóz, gary (zapewne „kary" wóz drabiniasty), te materie na suknie, przysyłane przez Mianowskiego szwagierce, zbyt strojne i zbytkowne jak na Krzemieniec („Żydzi mnie na ulicy mało za spódnicę nie chwytają"), te kolorowe włóczki na czapeczki, którymi Hersylia obdarza dzieci wszystkich przyjaciół w Wilnie, prośby o kupienie nakryć stołowych „platé, byle nie srebrnych", te „botinki" skórkowe i „materialne" w różnych kolorach, które tak szybko zdzierają się na krzemienieckim bruku, te wszystkie sprawy i kłopoty skromnych ludzi, których marzeniem jest spędzić resztę dni swoich w cichym zakątku.

A jednak i ta para, daleka, jakby się zdawało, od porywania się z motyką na słońce w imię ideałów patriotycznych, cierpi dla ojczyzny. Świadczy o tym blisko pięcioletni pobył na zesłaniu, o którym tylko ubocznie dowiadujemy się z paru listów.

Wreszcie jeden punkt, intersujący przede wszystkim historyków literatury: zabiegi Teofila o wydanie dzieł pośmiertnych Juliusza, związane z tą sprawą kłopoty i zarzuty, jakie mu czyniono za zwłokę.

Na wskroś indywidualny styl obojga Januszewskich pozwala nam domyślić się środowiska, z którego pochodzą. Listy Hersylii spokojne, gładkie, serdeczne, bez sentymentalizmu, który niekiedy razi w listach Salomei, świadczą o wysokim poziomie kultury towarzyskiej. Styl Teofila, zamaszysty, nieco rubaszny, sarmacki, dobrze pasuje do atmosfery siedziby krzemienieckiej, która stała się prototypem dworku w *Złotej Czaszce*.

Zamykamy książkę z uczuciem żalu po tych, którzy ją wypełnili swoją dolą człowieczą, powtarzając w myśli smutne zapytanie Teofila: „Co będzie z naszym miasteczkiem, z tymi ładnymi górkami, laskami, czy wspomnień naszych wiatr nie rozwieje, czy ich nie przysypią gruzy opustoszałych domów?"

Od zapomnienia ocaliły je nie tylko poezje genialnego Julka, ale i te pożółkłe karty zwykłych dobrych ludzi.

Stefania Podhorska-Okołów

MADRYT 1942 R.

Camilo José Cela: *Ul*. Tłumaczyła Kalina Wojciechowska. Warszawa 1960. „Czytelnik"; str. 361.

Wbrew temu, co mnie dochodziło poprzez sądy orzekające z zagranicy i naszych środowisk opiniodawczych o przebojowości pisarza, nie uzyskałem przeświadczenia, że *Ul* zaskakuje nowatorstwem i oryginalnością. Sam tytuł, zapożyczony z potocznego słownictwa, przejęty od metafory obowiązującej nieustannie od powstania pierwszych większych urbanistycznych skupisk, jest uroczy przez swą bezpośredniość i oczywistość.

Jest to po prostu reorganizacja powieści, przebudowa prozy, maksymalne uproszczenie technologii, uderzające udoskonaleniem mechanizmu i umiejętną próbą zaangażowania wielozmysłowego i wielopamięciowego doświadczenia czytelnika. Autor zadaje sobie znacznie więcej trudu, żeby słowo pisane współgrało ze słowem czytanym.

Już dawno nie czytałem powieści takiej, jak *Ul*, o której można by powiedzieć, że jest owocem szlachetnego rzemiosła. Rzemiosła pisarza bogatej, odziedziczonej kultury, wszechstronnego psychologa, skrzętnego dokumentarysty. Nikt tu nie nakręca, nikt się nie wtrąca, nikt nie reżyseruje. Rzecz jest naoczna, schwytana na gorąco, oczyszczona z drugorzędnych detali, ze zbytecznych przejść i zaokrągleń. Wystarczy stroniczka destylowanego stylu bez domieszek farb czy kosmetyków, a wędrujemy do Madrytu 1942 r. Lepiej nie można było odsłonić wnętrza bytu. Nie zdołały nawet tego dokonać w takim stopniu bomby w dniach wojny domowej, które przez nagłe zerwanie całej ściany wielopiętrowego domu wprowadzały ulicznego przechodnia wprost do mieszkań, zdzierając dosłownie z ludzi koszulę, a nieraz skórę.

Rzadko kiedy erudycja pisarza, przezbrojenie wiedzy literackiej daje tak korzystne i przejrzyste dzieło. Trzeba było czterdziestu lat prozy od ekspresjonistów do neorealistów, żeby Celę nazwać przedstawicielem nowej hiszpańskiej fali. Fala jest niewątpliwie nowa, ale morze, z którego powstaje i czerpie natchnienie, to rozległa tradycja.

Powieść nowoczesna, poszukując dla własnego odnowienia nowych dróg, nie może ominąć laboratoriów umasowionej sztuki. Musi przejść przez studia filmu, radia i telewizji.

Scenki, krzyżujące się na poszczególnych stroniczkach, przywodzą na myśl miniatury dramatyczne, migawkowe

obrazy, krótkometrażówki. Kurtyna podnosi się niemal co minutę czy co dwie minuty, po czym scena obrotowa przerzuca nas do innego krańca Madrytu. Z kawiarni do mieszkania, z mieszkania na ulicę. Dialog udramatyzowany i zdynamizowany kondensuje czas dnia powszedniego tak oszczędnie i przemyślnie, że stronica wystarczy dla ekspresywnego skrótu sagi rodowej.

Cela rozmyślnie zaznacza, że powieść swoją, zbudowaną z kilku setek miniaturowych scenek, oparł na konstrukcji dramatu, zestawiając na końcu *Spis alfabetyczny osób występujących,* wymagający aż czterdziestu stronic dla biograficznych komentarzy.

Sto sześćdziesiąt osób wplecionych w obfitą akcję utworu utrwala się w naszej pamięci wyrazistymi i nieprzemijającymi sylwetkami dzięki zamierzonej intencji autora, pragnącego być wyłącznie operatorem, wiernym i ścisłym operatorem, wypierającym się ostentacyjnie literatury, jak nas sam zapewnia w nocie do pierwszego wydania:

„Ta moja książka nie pragnie być niczym więcej — i niczym mniej, oczywiście — jak tylko strzępkiem życia, odtworzonego wiernie, krok po kroku, bez niedomówień, bez wyjątkowych tragedii, bez litości, tak jak życie upływa, dokładnie tak, jak życie upływa" (str. 5).

Literatura, która wbrew sobie nie chce być literaturą, bywa zazwyczaj dobrą literaturą. Zastanawiam się tylko, gdzie ja już to czytałem. Zbyt często spotykałem się z podobnymi albo ze spokrewnionymi oświadczeniami twórców, by pamięć usiłowała je konserwować. Cela smakuje w repetycji, lubuje się w przychwyceniu przebiegu i obiegu życia, które wydaje się jeszcze trzepotać nerwami pod jego wyspecjalizowanym piórem, ale talent nie pozwolił mu na wierne odtwarzanie.

Ul nie ma początku i nie ma końca. Pointa i akordy końcowe są zazwyczaj podstępną pułapką dla piszącego i dla czytających. Nie może tej kropki nad „i" ocalić ani niebo, ani piekło, ani tragiczne zakończenie, ani happy end. Cela nie wyciąga wniosków, nie zamyka powieści. Nie wiemy nawet dokładnie, co zagraża głównej postaci dramatu, kto ją oskarżył i o co. Marco Martin, anarchizujący po trosze obdartus, który ongiś pisywał wiersze futurystyczne, a obecnie pozbawiony jest stałego noclegu, nie jest ani pozytywnym, ani negatywnym bohaterem powieści. Podlega jedynie sprzysiężonemu niegodziwie losowi, ciążącemu przeznaczeniem nad poniewieranym Madrytem 1942 r. Marco Martin u samego schyłku powieści kupuje sobie gazetę, w której znajduje się niebezpieczna dla niego wiadomość, krążąca już od wielu godzin wśród jego najbliższych i wśród jego antagonistów. Złożył ją we czworo do kieszeni i wcale nie ma zamiaru jej przewertować. Właśnie w owej chwili, mimo że ostrzegającym garmontem może być ogłoszony wyrok na niego w tymże egzemplarzu gazety, jest wyjątkowo dobrej myśli i pełen wspaniałych planów na przyszłość, co mu się dotychczas prawie nie zdarzało.

Nareszcie mamy pisarza, który świadomie zaangażował czytelnika. Mobilizacja wyobraźni. Zakończenie jest nam przypisane, należy do nas. Jest tyle finałów, ile interpretacji. Rzeczywistość jest wielokrotna. Powiela się poprzez ludzi, poprzez wieloraką percepcję odbiorców.

Cela skomplikował sobie pracę chyba nie bez osobistej przyjemności dla odnalezienia swoistej harmonii. Instrumentów tu więcej niż w symfonicznej orkiestrze, ale też symfonia jest niezmierzona. Poszczególne kręgi i poszczególne tonacje nie zachodzą na siebie. One raczej są do siebie równoległe, są oboczne. Czy się krzyżują, czy się mijają, stwarzają spięcia akcji.

Ul ma właściwie dwoje głównych bohaterów. Doña Rosa, właścicielka kawiarni *La Delicia,* i Marco Martin, skrachowany, bezdomny pisarz, o którym już była mowa. By wyobraźni nie pozwolić zastygnąć, tych dwoje nie wymieni ze sobą ani jednego słowa, ułatwiając sobie starcie przez przekazywanie przekleństw ustami kelnera czy po prostu lżeniem na odległość. Oś konfliktu przebiega między posiadaczką z kapitalistycznego prymitywu i wydziedziczonym z lumpowskiego prymitywu przedmieść.

Niegdyś sprzeczano się o to, że ludzie o niezbyt eksponowanej przynależności klasowej nie mogą znamionować swoich dni, nie oddadzą przekroju społeczeństwa, nie pozwolą na wyczucie tętna miejsca i czasu w określonym roku kalendarzowym. *Ul* zaś dowodzi

czegoś wręcz odwrotnego. Jest tu trochę małych urzędników, pewna ilość właścicieli drobnych przedsiębiorstw, kilku nowobogackich z drobną fortunką, garść chorych i zaniedbanych żon, wdów, sierot bezdomnych. Nie ma nikogo ze znamienitych. Nie widać świadomie walczących. Nie ma działającej władzy i jej antagonistów. Nie ma partii, organizacji, konwentyklów. Nawet wojny nie ma, mimo iż rzecz dzieje się w przededniu Stalingradu, ale pokój również nie jest ani wyczuwalny, ani dotykalny. Ziemia ta jest poza wojną i pokojem albo też jest zawieszona między wojną i pokojem. Z mozołem szukać będziemy wzmianki o hiszpańskiej wojnie domowej czy też o zwycięstwie nowego reżymu.

A jednak można powiedzieć, że książka ta jest przekrojem społeczeństwa madryckiego 1942 r. Naciąwszy jedną arterię, kilka tkanek czy gałązeczkę nerwów, wie się, do jakiego organizmu przynależą. Nie trzeba zaraz sięgać po samą głowę. Może nawet lepiej po nią nie sięgać.

Niespisana historiozofia podtekstu manifestuje oklepaną empirię, że nie ma nic nowego pod słońcem. Książka może nas o tym powtórnie przekonać, zaskakując autentycznością analogii, żywotnością repetycji o odmiennej kostiumologii, z nowszą dekadencją moralną, z kropelką buntu pod skórą, przemywaną powojennym mydłem madryckim. Co niewątpliwie tu nowe — to styl i kompozycja powieści.

Generałowi Franco udało się zatrzymać, a nawet ustabilizować proces zacofania, zachować w stanie niezbyt naruszonym regresję kapitalistyczną pod protektoratem dyktatury. Dlatego, choć ze zdumieniem, ludzie przekroju madryckiego przywodzą nam na myśl ludzi Polski przedwojennej. Jeszcze jedna uparta prawidłowość historii, a wiadomo, że na jej upór lekarstwa nie ma. Literackie skojarzenia zawiodą nas z powrotem do znamienitych książek dwudziestolecia, zrodzonych w spokrewnionej aurze i temperaturze socjologicznej. Odrębności terytorialne nie zniwelują pokrewieństwa.

Jan Wyka

CSOKOR O POLSKIM WRZEŚNIU

Franz Theodor Csokor: *Na obcych drogach 1939—1945.* Przełożył Bernard Białecki. Warszawa 1960. Instytut Wydawniczy „Pax"; str. 325.

Książka Franza Theodora Csokora ukazuje się w przekładzie na język polski dopiero w dwadzieścia lat od pojawienia się jej w oryginale. Ściśle biorąc, nie od razu ukazała się ona w swojej dzisiejszej postaci. Kiedy w r. 1940 amsterdamski wydawca niemieckich emigrantów, Albert de Lange, wypuścił w świat spisane świeżo przez Csokora wspomnienia z polskiej wojny pt. *Als Zivilist im polnischen Krieg*, była to zaledwie część tego, co obecnie znajduje czytelnik w grubej, ponad 300 stron druku liczącej opowieści. Druga, o wiele obszerniejsza jej część powstała później, gdy Csokor opuściwszy Bukareszt przedostał się do Belgradu, następnie na wyspę Korczulę, a wreszcie do wyzwolonego przez aliantów włoskiego miasta Bari. *Als Zivilist im Balkankrieg* pojawiło się po raz pierwszy w wiedeńskim wydawnictwie Ullsteina w 1946 roku. Parę lat temu (1955) Kurt Desch w Monachium postanowił opublikować obydwie części łącznie pod wspólnym tytułem *Na obcych drogach.* Na tej wersji, zresztą prawie nie zmienionej, oparty jest przekład polski.

Cywil w polskiej wojnie ukazał się również po angielsku w Londynie (*The Civilian in Polish War*) w tym samym 1940 roku, kiedy Polacy byli modni i dużo i chętnie pisało się o nich w prasie brytyjskiej.

Utwór Csokora czyta się z zainteresowaniem. Napisał go człowiek związany z kulturą polską, z jego to bowiem inicjatywy i w jego adaptacji wystawiono w wiedeńskim Burgteatrze *Nieboską komedię* Zygmunta Krasińskiego, a znalazłszy się po Anschlusie Austrii w Polsce, napisał dramat

o królowej Jadwidze, który miał następnie posłużyć jako materiał do opowieści filmowej. Wspomnienia jego zaczynają się właśnie od momentu wkraczania armii hitlerowskiej do Austrii i od ucieczki jego do Polski, w czym zresztą dopomógł mu konsul polski w Wiedniu. Wrzesień roku 1939 widziany jest oczyma cudzoziemca, który wraz z ogromną falą ludności cywilnej uchodzi spod Warszawy do Lublina, a potem przez Rawę Ruską w kierunku granicy rumuńskiej. W migawkowych, prawie reporterskich, ale nie pozbawionych głębokiego dramatyzmu obrazach przedstawia Csokor ludzi w owych tragicznych dniach, nie skąpiąc uznania, a nawet podziwu dla ich ofiarności i bohaterstwa. Książkę swoją napisał z pozycji sympatii do Polski i Polaków, w ogóle do Słowian, co zresztą jest zrozumiałe. Csokor ze strony matki wywodzi się z Serbów, a los związał go z kulturą i literaturą Polski, w której miał (i ma do dziś) wielu życzliwych i oddanych mu przyjaciół. Część polska tomu *Na obcych drogach* napisana jest językiem zwięzłym, prosto i gorąco. Mówiąc krótko: chwyta za serce, zniewala szczerością i autentyzmem.

W latach 1948—49 wychodził w Poznaniu miesięcznik *Echo Teatralne i Muzyczne*. Otóż w jednym z numerów tego czasopisma opublikowano artykuł Franza Theodora Csokora pt. *Moje stosunki kulturalne z Polską*, z którego chciałbym przytoczyć passus odnoszący się do poruszonych tutaj spraw. „Moją wojenną tułaczkę — opowiada Csokor — opisałem w szeregu artykułów opublikowanych w *Baseler Nationalzeitung*, a później w książce *Cywil w polskiej wojnie*. Była to pierwsza książka o wojnie, która ukazała się po alianckiej stronie. Opisałem w niej nie tylko tragedię Polski, ale również przepowiedziałem mające nastąpić dramatyczne wydarzenia we Francji. Przebywałem wówczas w Rumunii, gdzie niezliczone ilości uchodźców polskich zaludniały wsie i miasta."

Trzeba jednak powiedzieć, że część druga, poświęcona bałkańskim perypetiom pisarza, jest i pokaźniejszych rozmiarów, i ciekawsza. Csokor zdołał w niej przedstawić nie tylko aktualne wydarzenia, lecz podmalował także tło historyczne i pogłębił spojrzenie na sprawy wojny i narodu. Może stało się tak dlatego, że — mimo wszystko — kraj i historię Serbów zna lepiej niż naszą, a może z tego powodu, że miał tam więcej czasu i mógł dłużej popracować nad swoim utworem. Część polska ma w sobie coś z pośpiechu, coś z ucieczki, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że pisał ją autor szybko, nazajutrz po przejściu zaleszczyckiego mostu. Nie czyńmy mu z tego zarzutu: chciał natychmiast dać świadectwo prawdzie, unaocznić światu grozę niemieckiego najazdu.

Autor jakby zdając sobie sprawę z tego, że polską wojnę potraktował nazbyt szkicowo, ciągle do niej powraca w drugiej części swoich wspomnień. Raz po raz bałkańskie przeżycia nasuwają mu porównania z Polską, to znowu nawinie się jakaś reminiscencja z czasów pobytu w Warszawie, to jakieś przypomnienie historyczne. Tak więc i w części drugiej *Na obcych drogach* nie pozwala nam autor zapomnieć o Polsce, przywołując na pamięć jej mieszkańców i wojenne wydarzenia.

Csokor posiada dar plastycznego opisu. Pod jego piórem ożywają wypadki, widzimy wyraźnie drogi, którymi wędrował, i ludzi, których napotykał. Jednym zdaniem potrafi scharakteryzować celnie jakąś sprawę, a lapidarną wypowiedzią włożoną w usta jugosłowiańskiego partyzanta ocenić aktualną sytuację.

Na obcych drogach napisał autor dojrzały. W chwili wybuchu wojny Csokor liczył 54 lata, dziś jest to już człowiek 75-letni, wciąż czynny jako pisarz i jako działacz (od r. 1947 jest prezesem PEN-clubu austriackiego).

Książkę Csokora przełożył na język polski Bernard Białecki. Jest to tłumaczenie dobre, gdyż czyta się je gładko i bez oporów. Język przekładu nie zwraca na siebie uwagi, jak to dzieje się zazwyczaj w tłumaczeniach nieudolnych. Albowiem z dobrym przekładem jest tak jak ze świetnym stylem: nie odczuwa się wcale, że istnieje.

Należy się cieszyć, że książka Csokora stała się wreszcie dostępna i dla naszego polskiego czytelnika.

Jan Koprowski

GORZKI SMAK BRZOZOWYCH LISTKÓW

Pisałem niedawno o losie starych ludzi. O goryczy starych, zeschniętych piołunów. Ale i młode listki brzozowe gorzki mają smak. Młodość jest także pełna goryczy.

W tym numerze drukujemy trudne opowiadanie Stanisława Czycza. Trudne, bo trudno nam jest wżyć się w opowiedzianą tragedię młodości.

Wielu z nas analizowało tę tragedię. Czasami analizowano tę gorycz podług staroświeckich schematów, czasami nie rozumiano samego faktu jej istnienia.

Ale w opowiadaniu Czycza mamy nie podrobiony, autentyczny — zabójczy w swej szczerości — smak młodego życia. To młode życie w zadziwiający sposób urzeczywistnia się w losach — i w sposobie reakcji na zjawiska świata — bohaterów noweli. Oni już nie istnieją jako indywidua, istnieją jako przedstawiciele swojego świata, swojego pokolenia, swojej epoki.

Wstydliwość uczuć doprowadzona jest tutaj do absurdu, bo wstydzą się nie tylko najdrobniejszego wzruszenia, ale maską obojętności, cynizmu, sarkazmu (*sarcasm is poison*) pokrywają swoje najdrobniejsze zainteresowania intelektualne. Przyjaciele grają przed sobą role analfabetów. Analfabetów literackich — i analfabetów moralnych.

A w grze tej jest wszystko wyważone, domyślane do końca, dopięte. Nie ma ani jednej szczeliny, przez którą można by do hermetycznie zamkniętego wnętrza wpuścić choć kroplę ożywczej rosy.

Pustynie i spiekoty duchowe bohaterów Mauriaka są śmiesznym trzęsawiskiem w porównaniu z ich spiekotami. I tak trudno powiedzieć tym młodzieńcom jakiekolwiek słowo. Nie uwierzą.

A chciwi są tego słowa. Zapamiętają je sobie, chociaż grają w kości ze śmiercią. Piją wódkę, chociaż jej nie lubią, mają do niej wstręt, odmawiają psalmy i myślą, że istnieje jakaś niedostępna przystań, gdzie chłodzi woda i ręka dobrej kobiety na czole. Zresztą mówią o tym wyraźnie w przystępie nagłej rozpaczy.

Wiadomo, że to minie. Ale oni o tym nie wiedzą. Męczą się. Męka ustanie, gorycz zamieni się w niesmak.

Ale w tym gorzkim smaku, gorzkim uśmiechu, gorzkim słowie — nagle potrafią ukazać nam wycinek życia oświetlony nowym, jaskrawym, uderzającym — a chwilami upajającym — światłem.

Za takie momenty płacą czasem życiem. Uważajmy w rozmowach z nimi. Możemy się od nich nauczyć — chociażby zachłyśnięcia się światem, światłem, śmiercią i tajemną władzą nad słowami.

Trzeba pamiętać, jakiej goryczy zaznają młodzi rozgryzając listki brzozowe swoich wczesnych dni. I nigdy nie mówić im słów potępienia. Oni często doznają katuszy, z których rodzi się nowy świat.

Jarosław Iwaszkiewicz

PRZEGLĄD PRASY

Niniejsze przeglądy prasy docierają do rąk czytelników mniej więcej dwa do trzech miesięcy po czasie ukazania się omawianych w nich artykułów. Liczne są wady takiego stanu rzeczy — ale jedna przynajmniej zaleta: pozwala on na łatwe przekonanie się, czy wybrane jako najważniejsze i najciekawsze wystąpienia publicystów wywołały jakieś żywsze echa, czy rozpoczynane uroczyście dyskusje i cykle artykułów były kontynuowane. Oglądając się w tej chwili wstecz na trzy ubiegłe miesiące widzę, że ciągłości w nich brakło (rzecz u nas niestety zwyczajna), sygnalizowane przeze mnie dyskusje nie wyszły poza stadium początkowe, a interesujące cykle artykułów (np. Turskiego w *Przeglądzie Kulturalnym)* pozacinały się i ani rusz dalej. Od paru tygodni toczy się co prawda kolosalna debata o telewizji, zapoczątkowana przez Zbigniewa Żabickiego w *Nowej Kulturze* i tam w licznych artykułach kontynuowana, a podjęta trochę z głupia frant przez *Przegląd Kulturalny.* Jednakże sam sens tej dyskusji wydaje mi się nieco wątpliwy: telewizja nie jest jeszcze u nas aż tak masowym artykułem spożycia, by zasługiwała na poświęcanie jej tyle miejsca w pismach bądź co bądź niespecjalistycznych; z drugiej strony nie sądzę, by przeciętny telewidz interesował się szczególnie sądami na temat jego godziwej rozrywki, wypowiadanymi przez intelektualistycznych koneserów.

Taż sama jednak *Nowa Kultura* rozpoczęła dyskusję znacznie bardziej istotną, która, miejmy nadzieję, nie sczeźnie przedwcześnie ani na uwiąd, ani od cięcia lancetem. Największą sensacją jest fakt, że dyskutuje się na temat literacki — rzecz dosyć niebywała w naszych „literackich" pismach. Początek dał Antoni Słonimski utworem *W obronie wiersza (Nowa Kultura* 1961, nr 2):

Gdy modny bełkot snobistycznej blagi
Krytyk zaciemnia kadzidlanym dymem,
Doszło do tego, że aktem odwagi
Jest wiersz napisać z rytmem, sensem, rymem.
(. . . . .)
I cóż że biedne słowa wypokraczy
I wtłoczy w szereg dziwacznych skojarzeń?
Wiersz, kiedy nie jest pokarmem dla marzeń,
Gdy nie jest skargą, buntem — nic nie znaczy.

Ten atak na „bełkotliwych" młodych poetów spotkał się z żywym odzewem czytelników, co z kolei nasunęło redakcji pomysł uroczystego otwarcia dyskusji. Głos zabrał znowu Antoni Słonimski, tym razem prozą, ogłaszając w nrze 4 *List otwarty do Czytelników Życzliwych, Skromnych, Nieżyczliwych, Nieskromnych oraz do pp. P.T. Idiotów.* Nie tu miejsce na wytykanie patriarsze naszej satyry niekonsekwencji i niejasności, zawartych w tym *Liście* — z pewnością zrobią to tymczasem inni. Niepokojące jest jednak otwieranie dyskusji tak ogólnikowymi zarzutami i tak niekonkretnym programem. Tyrady Słonimskiego przeciwko niezrozumialstwu, dowolności i antyintelektualizmowi można by bez zmiany niemal włożyć w usta któregoś z warszawskich klasycystów, atakujących sto czterdzieści lat temu młodych romantyków z prowincji. Z drugiej strony można się też na wszystko zgodzić, przy odpowiedniej interpretacji. Słonimski pisze, że warto „zdobyć się na pewien wysiłek i poznać tomiki paru młodych poetów. Przy uważnym zapoznaniu się z tekstem, być może (czytelnik) odróżni tych, którzy mają coś do powiedzenia, którzy szukają nowych form wypowiedzi, od bardzo niestety licznych grafomanów, którym konwencja nowoczesności ułatwia mistyfikację". Ależ jaka kiedy konwencja stanowiła przeszkodę dla grafomanów? Wszystko dla nich dobre; a nie wiadomo czemu grafoman pseudoskamandrycki miałby mieć „trudniejsze życie" od pseudoawangardowego tylko dlatego, że najwyraźniej pisze „z rytmem, sensem i rymem". Jedyny sposób przekonania młodych, że można pisać dobre wiersze w ramach „starych" konwencji — to napisać parę takich wierszy. Inne argumenty — wątpliwe, czy trafią do rozsądku i wyobraźni, jak świat światem nigdy dotychczas nie trafiły.

*

Argumenty przekształcają się powoli w pierwszy w dziejach Polski tygodnik filozoficzny. Bogactwem problematyki filozoficznej biją już teraz na głowę wszystkie inne pisma razem wzięte, jednocześnie zaś ogłaszane tam artykuły mogą na ogół stanowić wzór przystępnego i żywego pisania na trudne i „abstrakcyjne" tematy. Pismo to wydaje się grać coraz wybitniejszą rolę w naszym życiu kulturalnym. Podobnie *Polityka*, choć z zupełnie innych względów: tygodnik ten jest najdokładniej, najszybciej i najciekawiej informującym periodykiem polskim. Zamieszczane w nim artykuły na temat Afryki (o której pasjonujące studium Andrzeja Zajączkowskiego *Magia i religia w czarnej Afryce* zamieszcza nr. 4 *Kultury i Społeczeństwa*) albo o wyborach i następującej po nich zmianie rządu w Stanach Zjednoczonych mogą służyć za wzór informacji konkretnej i pobudzającej do myślenia. Niestety niezbyt się udał *Polityce* ostatni numer z ub. roku, wydany pod hasłem *Polska 1960*. Na brak wiadomości i tu nie możemy narzekać, zabrakło jednak bardziej syntetycznych rzutów oka, ogólnych, perspektywicznych ujęć. Ozdobą numeru jest niewątpliwie artykuł Barbary Zawadzkiej *Postawy i poglądy*, streszczający wyniki badań Ośrodka Badania Opinii Publicznej przy Polskim Radio nad planami życiowymi, stosunkiem do zawodu i światopoglądem młodzieży (wymieniony Ośrodek — o którego założeniach programowych i pracy czytaj artykuł Anny Pawełczyńskiej w *Kulturze i Społeczeństwie*, nr. 4 — placówka ciągle za mało „rozreklamowana", od czasu do czasu występuje z iście „bombowymi" tematami i wynikami badań). Czytamy tam, że na pytanie „Do czego głównie osobiście w życiu dążysz?", zadane absolwentom szkół średnich, największe grupy badanych — po ok. 30% — odpowiedziały „do wysokich kwalifikacji zawodowych" i „do szczęścia rodzinnego". Wśród młodych robotników, zapytywanych o motywy wyboru zawodu, dwa razy więcej wskazało „interesujący charakter pracy" niż „wysokie zarobki". Na podobne pytanie, zadane młodzieży licealnej, 83% odpowiedzi brzmiało, że przy wyborze zawodu decydującą rolę odgrywają zainteresowania: kryterium korzyści finansowej pozostało daleko w tyle. „Spośród wymienionych w ankiecie wartości o charakterze osobistym i społecznym największa liczba odpowiadających (28%) na pierwszym miejscu stawia znowu — wiedzę i kwalifikacje zawodowe, na drugim miejscu, co prawda, znalazła się... uroda (12% odpowiedzi), ale już na trzecim — bohaterski czyn (10,7%), który jako najwyższa wartość w życiu zyskał niemal tyleż głosów, co wysokie zarobki. Niewiele mniej osób (9,7%) jako najwyższą wartość ocenia pracę dla innych." Nie wszystkie rezultaty brzmią tak optymistycznie: niepokoi silnie zakorzenione rozróżnienie między kradzieżą mienia prywatnego (potępia 78%) i społecznego (65%), zdumiewająco mała atrakcyjność kierowniczych stanowisk jako przedmiotu dążenia życiowego, a także ostro się rysująca rozbieżność między dążeniami a możliwościami realizacji.

Jednakże i owe wzniosłe odpowiedzi na temat ideałów życiowych skłaniają do zastanowienia: ile tu trzeba położyć na karb rzeczywistej woli postępowania w określony sposób, a ile przypisać tkwiącym głęboko pod skórą przekonaniom, „co się powinno myśleć i co cenić". Podejrzewam, że wśród kandydatów na bohaterów jest wielu, którzy w podobnych marzeniach szukają rekompensaty za praktyczny, codzienny oportunizm — a wśród „materialistów" dążących do zarobku wielu nonkonformistów, którzy przeciwstawiają twardą pracę uznanym za wzniosłe i tradycyjnie uświęconym mrzonkom.

„Podjechaliśmy" w tej chwili niepostrzeżenie do artykułu Jana Błońskiego *Sarmata święty i śmieszny* (*Życie Literackie* 1960, nr 52). Gdyby ustanowić nagrodę za zmarnowany temat publicystyczny, autor artykułu, laureat *Życia* na rok 1960, byłby moim zdaniem czołowym kandydatem do wyróżnienia. Błońskiemu idzie o przeanalizowanie dwoistości naszego stosunku do tradycji narodowych, a przede wszystkim do całej „sarmackiej" aury patriotyczno-heroicznej — ale poruszywszy kilka kapitalnych problemów ześlizguje się natychmiast w banalne stereotypy. Nie ma już chyba sensu bronić raz jeszcze tradycji powstaniowej tłumacząc, że nie o „sukces" szło np. w roku 1830, ale tylko o „uprzytomnienie

rodakom, że niepodległość jest równie konieczna, co nieosiągalna". Możemy w ten sposób oceniać rolę powstań z perspektywy historycznej, wyjaśniając, że odegrały pozytywną rolę w budzeniu się świadomości narodowej, ale przypisywanie podświadomości polityków i generałów takich mistycznych zgoła (z ich punktu widzenia) celów jest po prostu niesprawiedliwe (nb. na temat genezy powstania listopadowego warto przeczytać artykuł Jana Ciałowicza *Powstanie listopadowe* ponownie przed sądem historii. *Tygodnik Powszechny* 1960, nr 40, a także dyskusję między Ciałowiczem i Marianem Plezią tamże w nrze 2, r. 1961. Autorzy piszą interesująco o inspirowaniu powstania przez tajne organizacje francuskie i belgijskie, pragnące nie dopuścić do interwencji Mikołaja I na zachodzie Europy; powstanie wybuchło też w terminie dogodnym dla nich, a fatalnym dla nas).

„Masochizm narodowy — pisze Błoński — jest tylko mechanicznym odwróceniem bałwochwalstwa patriotyzmu. Nie można go uznać za legitymację roztropności, raczej — za zabieg higieniczny, dowód bezładnego (i nieskutecznego) poszukiwania równowagi duchowej." Wydaje mi się, że klucza do rozwiązania zagadki tej dwoistości szukać trzeba w fakcie radykalnego przerwania w wieku XIX ciągłości naszej tradycji narodowej. Kiedy Mickiewicz i Słowacki gryźli sercami „Sarmatów", atakowali coś realnie istniejącego, siłę żywą politycznie i społecznie. Była to krytyka w ramach tradycji, mogli więc sobie pozwolić na dobitność i jednostronność — bo pisali nie o micie, lecz o rzeczywistości. Dla Żeromskiego natomiast (a jest on najtypowszym przykładem omawianej przez Błońskiego histerycznej niekonsekwencji w naszej postawie wobec hurrapatriotyzmu) też same tendencje i postawy były już tradycją idealną, której ciągłość była nie społeczno-polityczna, ale duchowa. „Sarmatyzm" początku XIX wieku był częścią szeroko pojętej ideologii szlacheckiej; przy końcu stulecia był postawą praktycznie występującą we wszystkich warstwach i ugrupowaniach. Był jednocześnie, przy całej swej niekonkretności i całym „szaleństwie", jednym z podstawowych składników wątłego pasemka ciągłości tradycji, którego nie wolno było przerwać. W takich warunkach o jednoznaczność oceny trudno. Błoński słusznie twierdzi, że mity tradycyjne nie są wcale gorsze od mitu antytradycyjnego: i o tym wiedzieli najzawziętsi wrogowie „sarmatyzmu", jakich mieliśmy w naszej literaturze. Powiem więcej: trzeba tępić skłonności do mitologii negacji — i dlatego artykuł Błońskiego, choć tak wątły w pozytywnych propozycjach, zasługuje na lekturę i pamięć.

Zdzisław Najder

W LABIRYNCIE

Nowy realizm, ta marka fabryczna francuskiej powieści awangardowej, to przede wszystkim, a dzisiaj, z dystansu dzieł powstałych, wyłącznie teoria i praktyka Alain Robbe-Grilleta. Nowa powieść nie jest już dzisiaj ani szkołą, ani ekipą. Tak samo Michel Butor, jak Nathalie Sarraute, jak Claude Simon, uformowali się w odrębne, bardzo już niepodobne indywidualności. To, co ich przed czterema — pięcioma laty łączyło, antykonwencjonalność, protest przeciw tradycyjnym środkom produkcji literackiej, ich firmowa antypowieść, jest już dzisiaj pojęciem wieloznacznym. Front ekspansji nowej powieści jest bowiem bardzo szeroki, istnieje nie jedna, ale kilka technik, kilka propozycji modelów formalnych. Najpełniejsza, w każdym razie najbardziej różnorodna, wielozakresowa twórczość Butora posiada już walor nie samej tylko propozycji, to już dzieło osiadłe, zakorzenione, nie do zakwestionowania przez żadną, choćby najbardziej reakcyjną krytykę. Dopełniająca się, każdą nową książką schodząca w głębiny przed-świado-

mości twórczość Nathalie Sarraute *(Planetarium)* czy rewaloryzująca żywioł, traktująca magmę elementarną jako element konstrukcji twórczość Claude Simona — to dzieła-wizje, otwarte, strukturalnie nieskończone. Alain Robbe-Grillet trwa natomiast na swoich pozycjach wyjściowych. Jest najostrzejszy, najbardziej nieprzejednany, a więc najbardziej konsekwentny.

Czwarta z kolei powieść Robbe-Grilleta *Dans le labirynthe* jest nie nowym etapem, ale nową wersją jego założeń programowych. Po raz czwarty stoimy wobec wizji świata rzeczy osaczających obcością, niepokonaniem, nieprzystosowaniem, swoją niechęcią i niemożliwością adaptacji. „Rzeczy są rzeczami, człowiek jest człowiekiem". I na to nie ma rady. „Świat nie jest ani sensem, ani absurdem. Jest po prostu. I to jest przede wszystkim najbardziej uderzające." Oto punkt widzenia Robbe-Grilleta, wokół którego całe jego dzieło krąży imponująco konsekwentnie, imponująco precyzyjnie, jak po planetarnej orbicie.

Są rzeczy i jest człowiek. Rolą literatury jest przedstawienie ich wzajemnych pozycji i związków bez uproszczeń i bez fałszerstwa, bez komentarza i bez selekcji, a więc przede wszystkim bez antropomorfizacji. Człowiek ma być tylko punktem widzenia.

Nowy realizm wystąpił więc z programem przywrócenia naturalnych proporcji. Jest protestem przeciwko temu wszystkiemu, co człowiek naniósł do świata i co światem nazywa. Rzeczy, przedmioty, zjawiska obrosły sensem, którego jako takie nie posiadają. Są znaczeniem, symbolem, aluzją, zamiast być tym, czym są — rzeczami jako takimi. A przecież, stwierdza Robbe-Grillet, uderzające jest przede wszystkim to, że one są, nic więcej. I to *nic więcej* staje się najbardziej ekstremistycznym programem literatury, jaki został sformułowany od... bardzo daleko należałoby szukać analogii.

Program Robbe-Grilleta, który znajduje się u źródła pojęcia i zjawiska antypowieści, ma zakres szerszy niż powieść, to program antyliteratury. Robbe-Grillet przeciwstawia się bowiem nie tylko tradycyjności środków formalnych, on protestuje przeciwko tradycyjnej funkcji literatury. To ona odebrała światu jego odrębność, specyficzność, jakość, to ona zafałszowała zjawiska winkrustowując w nie to wyobrażenie, jakie o nich ma człowiek. Rzeczy stały się nosicielami obcych sobie treści, wyobrażeniem, sugestią, symbolem ludzkich stanów psychicznych i ludzkich postaw metafizycznych. Jego propozycja: odwrócić kolej rzeczy, tzn. przywrócić rzeczom rolę rzeczy, a człowiekowi miejsce człowieka. Przypomina się sentencja Kafki wypowiedziana z odwrotnych pozycji: „W walce ze światem bądźmy po stronie świata", a to samo dzisiejszymi słowami: zajmując ludzki punkt widzenia bądźmy obiektywni wobec świata.

Czyżby nowy realizm w propozycji Robbe-Grilleta nie był już humanizmem? Na przestrzeni piętnastu lat już po raz drugi pada pryncypialne pytanie, już po raz drugi bowiem pojęcie świata i człowieka zostało zaatakowane centralnie, zasadniczo. Myśl współczesna buszuje na jakimś pograniczu światła i ciemności. Przed piętnastu laty Sartre — pamiętamy — w broszurze o masowym nakładzie bronił praw filozofii egzystencjalistycznej do humanizmu. Robbe-Grillet w głośnym, komentowanym w całym świecie szkicu *Nature, humanisme, tragédie* stawia po raz pierwszy w takiej skali sprawę antynomiczności humanizmu i antropocentryzmu. Humanizm nie musi być — stwierdza — antropocentryczny. Odwrotnie, właśnie ten humanizm tradycyjny, humanizm antropomorfizujący zjawiska świata, wypełniający rzeczy ludzkimi treściami, jest postawą usprawiedliwiającą wszystko, a więc postawą paraliżującą jednocześnie i świat, i człowieka. A przecież „świat jest światem, człowiek jest człowiekiem". Nowa powieść nie ma innych zadań, jak tylko ten dualizm ukazywać w całej ostrości, bez żadnych obciążeń psychologicznych czy metafizycznych. A czy dzieło literatury w ogóle może być nieludzkie?

„Zbrodnią jest stwierdzać istnienie w świecie czegokolwiek, co nie jest człowiekiem, co nie jest zaadresowanym doń przesłaniem, co nie ma z nim nic wspólnego. Zbrodnią jest ukazywanie rozłamu, dystansu (między światem a człowiekiem) bez zabiegów sublimacyjnych.

A czy w ogóle możliwe jest dzieło nieludzkie? Jakżeż można powieść,

która przedstawia człowieka, śledzi na każdej stronicy jego krok, opisując tylko to, co on robi, widzi lub myśli, oskarżać o odwrócenie się właśnie od człowieka? I to bynajmniej nie sama postać ludzka postawiona jest w stan oskarżenia. Nikt bohaterowi powieściowemu wydanemu na pastwę zamętu i namiętności nie postawi zarzutu *nieludzkości*, chociażby był nawet szaleńcem albo zbrodniarzem, ba — przeciwnie.

Ale oto wzrok tego człowieka przylega do rzeczy z uporczywą nieustępliwością: widzi je, ale nie chce ich sobie przywłaszczyć, odmawia zawarcia z nimi jakiegokolwiek porozumienia; nie jest z nimi ani w zgodzie, ani w niezgodzie. Może nawet uczynić z nich podstawę dla swoich namiętności, tak jak są podstawą dla spojrzenia. Ale tak jak spojrzenie ogranicza się do wzięcia miary, tak samo namiętność przylega jedynie do powierzchni, nie usiłując wniknąć w istotę rzeczy, bo one nie posiadają wnętrza, nie usiłując ich przywołać, bo one są milczeniem.

Wydać w imię tego, co ludzkie, wyrok skazujący na powieść, która ukazuje takiego człowieka, to zająć ów punkt widzenia *humanistyczny*, którego nie zadowoli ukazanie człowieka tam, gdzie on jest, bo człowiek ma być wszędzie. Pod pretekstem, że poznanie świata przez człowieka może być tylko subiektywne, humanizm wyznacza mu rolę usprawiedliwiającą wszystko."

Te założenia mają swoje konsekwencje filozoficzne i formalne. Filozoficznie jest to najskrajniejsza współcześnie opozycja przeciwko egzystencjalizmowi, który daje najpełniejszą w naszych czasach interpretację Pascalowskiego przekonania o „naturalnym nieszczęściu naszej (ludzkiej) kondycji". W egzystencjalizmie świat i człowiek zrosły się w jeden niemożliwy do rozwikłania splot. Tragizm losu ludzkiego wniesiono do świata, który stał się olbrzymią rozpaczą i olbrzymim nienasyceniem. Nie tylko utracił swoją odrębność, ale masą naniesionych doń konfliktów, urazów i kompleksów, ciężarem ludzkiej mitologii przytłoczył człowieka. Nawet owo wyobcowanie, owo rozdarcie ukazywane przez Sartre'a i Camusa jest tylko nową formułą starego antropocentryzmu. Nawet *Obcy* Camusa, ten *Obcy*, tak zdawałoby się absolutnie techniką behawiorystyczną odcięty od powiązań mitologicznych, jest w radykalnie obiektywnych oczach Robbe-Grilleta jeszcze jedną próbą usprawiedliwienia. Mersault zabija Araba, pamiętamy, bez żadnej racji, po prostu z powodu słońca, upału. A więc — drwi Robbe-Grillet — „Świat jest oskarżony o współudział w morderstwie". Nawet to bezwględne, maksymalne zdawałoby się współcześnie opowiedzenie się po stronie rzeczy, reizm Ponge'a jest podejrzany o pozorność, to znaczy o obcą istocie rzeczy głębinowość. Ponge — powiada Robbe-Grillet — staje po stronie rzeczy po to, aby je absolutyzować, czyli punkt widzenia rzeczy utożsamia z punktem widzenia człowieka. Starym nawykiem antropocentryzmu przypisuje im właściwości, których nie posiadają, wchodzi do wnętrza, którego nie mają, aby badać w nich to, co człowiek w nie wmyślił.

Konsekwencje formalne są również skrajne. Opis, suchy, matematyczny opis, ma ustalić między człowiekiem a światem dystans, a nie rozdarcie. Dopuszczalne są tylko te środki stylistyczne, które temu służą. Tutaj właśnie rozpoczął się atak na metaforę, który tak rozlegle odbił się we współczesnej poezji. To metafora właśnie odrealniła rzeczy. Język literatury jest pierwszym winowajcą wobec świata. To on obciążył rzeczy stanem psychicznym i metafizycznym sensem. Atak Robbe-Grilleta na metaforę miał rezonans ogromny. Pamiętamy wnikliwe studia, które u nas poświęcili temu zagadnieniu Maria Dąbrowska i Julian Przyboś. Odmetaforyzować język literatury to według Robbe-Grilleta coś więcej niż zabieg formalny: to wyzwolić człowieka z tej niewoli, w którą sam się oddał, z niewoli swoich wyobrażeń. Kierunek natarcia:

„Na miejscu tego świata znaczeń, symboli (psychologicznych, socjalnych, funkcjonalnych) wznieść świat trwalszy, konkretniejszy, gdzie przedmioty i gesty narzucą swoją obecność, która będzie miała wartość nadrzędną wobec wszystkich teorii i komentarzy uczuciowych, socjologicznych, freudowskich, metafizycznych czy innych.

W tym przyszłym świecie powieści

przedmioty i gesty przede wszystkim będą sobą, zanim staną się *czymkolwiek*. Nieustępliwe, niezmienne, zawsze obecne, drwić będą z własnego sensu, który będzie daremnie usiłował sprowadzić je do roli podrzędnej użyteczności, w przestrzeni między bezkształtną już przeszłością a przyszłością jeszcze nie określoną.

W ten sposób przedmioty utracą stopniowo swoją nietrwałość, swoją tajemniczość, wyrzekną się swojej fałszywej istoty, tej podejrzanej głębi, którą Roland Barthes nazwał »romantycznym sercem rzeczy«. Rzeczy nie będą już odbiciem nieokreślonego stanu duszy bohatera, obrazem jego niepokoju, bazą jego pragnień. A nawet jeśli przypadkiem zgodzą się na tę tyranię, to będzie to już tylko zależność pozorna, która wyjawi tym bardziej wzajemną obcość.

Jeśli zaś idzie o bohaterów powieściowych, to nie utracą nic z bogactwa interpretacji. Będą mogli, jeśli im na tym będzie zależało, obrastać komentarzem jakim kto chce, komentarzem psychologii, psychiatrii czy polityki. Bardzo szybko wyjdzie na jaw ich obojętność wobec tych rzekomych bogactw. Jeśli bohater tradycyjny jest ustawicznie nęcony, paraliżowany, unicestwiany przez interpretacje, które mu autor proponuje, jeśli jest ustawicznie odsuwany w jakieś niematerialne, niestałe, zawsze coraz dalsze, coraz bardziej mgliste *gdzie indziej*, to przyszły bohater pozostanie *tam*, gdzie jest. Komentarze będą *gdzie indziej*. A wobec tej jego nieuniknionej obecności one, komentarze, okażą się jałowe, zbyteczne, czyli nieuczciwe".

To są dopiero konsekwencje teoretyczne, dopiero, gdyż praktyka powieściowa zaprowadziła Robbe-Grilleta jeszcze dalej. Dalej w sensie ograniczenia. Jeśli się całościowo ocenia tę twórczość, to nie wiadomo doprawdy, co jest w niej skrajniejsze, konsekwentniejsze, teoria czy praktyka. Na podstawie analogii istniejących w literaturze chciałoby się myśleć, że to teoria zatrzymała w rozwoju dzieło literackie, które, skazane na funkcję ilustrowania tez programowych (jak powieściowe dzieło Sartre'a), nie ewoluuje, nie żyje samodzielnie, ale trwa w bezruchu, niepodległe instynktowi, który mógłby je wywieść na dzikie pola wszystkich możliwości. Ale analogie nie są tutaj całkowite. Dzieło literackie Robbe-Grilleta jest bowiem jeszcze ściślejsze, jeszcze węższe od jego programu. Nie tyle dzieło jest ilustracją tezy, ile teza antycypowaną interpretacją dzieła. A to jest niebłaha różnica na korzyść autora *Gum*, *Le Voyeur*, *La Jalousie* i *Dans le labirynthe*.

Byłbym nieścisły, gdybym twierdził, że dzieło literackie Robbe-Grilleta jest absolutnie nieruchome. Więc nie. Ale zmiany, które w nim zachodzą, są jednokierunkowe, zmierzają do coraz większej ścisłości, precyzji, a więc do uściślenia i do zawężenia tego, co było jego punktem wyjścia. Dzisiaj, po ukazaniu się *Labiryntu*, jest to oczywiste. Bo *Labirynt* to jakby utwór pogrobowiec, repetytorium sposobów widzenia i środków techniki powieściowej Robbe-Grilleta, ukazujące jego nieprzekraczalne odtąd-dotąd. Tu nie chodzi o tak zwane możliwości pisarza, ale o możliwości jego metody. A ta metoda, która osiągnęła swój szczyt w *Jalousie*, dalej już Robbe-Grilleta nie prowadzi.

Pierwsza powieść nowego realizmu, *Gumy* (istnieje polski przekład Leszka Kossobudzkiego), była dopiero manifestacją, a ściśle prowokacją rzeczowości. Rzeczy od razu z miejsca przekroczyły granice, zrzuciły mitologiczne więzy. Nie ograniczyły się do samej odrębności, wystąpiły w roli aktorów, w stanie czynnym, nie tylko były, ale narzuciły swoją przewagę, swoje dyktando. Człowiek nie tylko znalazł się wobec rzeczy, ale został im poddany. Ta powieść właśnie wyrobiła Robbe-Grilletowi niezasłużoną markę antyhumanisty. Treść pamiętamy. Inspektor policji Wallas ma uniemożliwić dokonanie morderstwa. Wątek kryminalny potraktowany *à rebours*. Rzeczy występują w roli sprawczej. Poszlaki wzięły na siebie funkcję kierowania śledztwem. Detektyw wykonuje tylko ich polecenia. Wszystko jest odwrócone, ulice miasta, most na rzece, nawet drobne przedmioty — telefon, drzwi — rządzą postępowaniem człowieka. Człowiek zdany jest na rzeczy. Wreszcie tryumf ostateczny, rewolwer wbrew wszelkim środkom zaradczym strzela i trafia w tego, kto miał być ochroniony. Morderstwo się spełnia. Jest to morderstwo popełnione przez rzecz, a więc bezinteresowne i bezkarne.

Gumy będąc doskonałą (w sensie: idealną) powieścią kryminalną (poszlaki rodzą poszlaki, a nigdy nie są matematyczną kombinacją detektywa) dały Robbe-Grilletowi tę wizję możliwości przedmiotów, martwych i biernych, które biernością i martwotą paraliżują akty woli i myśli człowieka. Żywioł rzeczy go podbił, więcej, skusił. Autor *Gum* bierność i martwotę zastosował jako budulec świata. *Gumy* są progiem teorii i praktyki nowego realizmu.

Tylko patrzeć. Nie interweniować, nie interpretować, nie systematyzować, nie fałszować myślą, działaniem czy uczuciem niczego, co jest. Rzeczy same wyjawią. *Le Voyeur* (Patrzący, ten, co patrzy) to wizja świata, gdzie „rzeczy są rzeczami, a człowiek jest człowiekiem". Mathias przybywa na niewielką wysepkę, oddaloną od lądu o trzy godziny jazdy statkiem, z walizką zegarków, które zamierza w ciągu dnia rozprzedać na miejscu. Pochodzi stąd, ma jakie takie znajomości, liczy więc na klientelę. Chciałby tego samego jeszcze dnia wrócić na ląd, oblicza więc tak swój czas, ażeby zdążyć na popołudniowy statek. Wynajmuje rower i rozpoczyna objazd. Widzimy go wstępującego do domu, otwierającego walizkę, pokazującego towar. Objazd trwa, poznajemy go po etapach. Pukanie do drzwi, otwieranie walizki. Miejsca puste po sprzedanych zegarkach to świadectwo minionego czasu. Czas mierzy się także wizualnie. Widzimy rower ustawiony pod drzewem, rzadko uczęszczaną ścieżkę, idącą nią wieśniaczkę. Rzeczy widzianych jest coraz więcej, przybywają, aby krążyć obsesyjnie. Fotografia dziewczyny, powrósełko splątane w ósemkę, niesforna pastereczka, chłopak, ferma i znów rower, droga, niedopałek papierosa, ostré, nieobcięte paznokcie Mathiasa. Przedmioty różnej jakości układają się wokół nas, wypełniają horyzont wysepki, który jest jednocześnie horyzontem dnia komiwojażera jadącego z walizką zegarków. Horyzont rzeczy widzianych układa się w wizję przestrzenną, zawężającą się wokół jakiejś sprawy, jakiegoś aktu niejasnego, niewiadomego, ukazującego się tylko poprzez swoje odbicia w osaczających je rzeczach. Te odbicia są fragmentaryczne, jakby każda rzecz była cząsteczką rozbitego lustra. Dopiero z tych ujrzanych fragmentów układa się zawsze niedokończona, zawsze niepełna, bo nie wspomagana świadomością scalającą wizja morderstwa. Dziewczynka, pastereczka strzegąca na odludziu stada owiec, została zamordowana, a jej ciało strącone do morza. Wszystkie rzeczy, te przedmioty wypełniające horyzont wyspy i dnia, rower, ścieżka, powrósełko splątane w ósemkę, niedopałek papierosa, nabierają waloru poszlak. Ale nikt ich nie systematyzuje, wszystkie są jednakowo ważne i jednakowo nieważne. Mathias jest podejrzany, ale podejrzany jest tylko we własnych oczach, bo tylko on widzi. Oberżysta, właściciel kawiarenki, nabywcy zegarków, dziewczyna, chłopak spotkany w pobliżu miejsca zbrodni dostrzegają tylko wycinki, fragmenty tego krajobrazu rzeczy-świadków tego, co się stało. Mathias opuszcza wysepkę zabierając ze sobą jedynego rewelatora, oczy, które widziały wszystko.

Nie znamy ani motywów, ani tła zbrodni, więc wiemy jeszcze więcej, znamy bowiem wszystkie możliwe motywy, bo wszystkie są dopuszczalne i prawdopodobne. Rzeczy, w których jak w lusterkach odbiło się morderstwo, są świadkiem o nieposzlakowanej uczciwości, nieskażonej żadną psychologią, żadną perwersją. Dopiero w nas następuje akt interpretacji, który już nie zniekształci rzeczywistości, bo ona jest *tam*, a my jesteśmy *gdzie indziej*.

Ta metoda obiektywnego widzenia osiągnęła swój szczyt w *Jalousie*. Jest to arcydziełko nowego realizmu. Bez użycia jakiegokolwiek instrumentu psychologii powstało nieomylne studium zazdrości. Scena jest niewielka: bungalow kolonisty w Afryce. A właściwie jeszcze mniejsza: pokój jadalny z oknami zamkniętymi bardziej albo mniej szczelnymi żaluzjami i taras z widokiem na bananowce. Jedne drzwi jadalni wychodzą do saloniku, gdzie widać krzesło i sekretarzyk z materiałami do pisania, drugie — do części gospodarczej domu, skąd czarny boy przynosi potrawy, napoje i lód w kubełku. Pośrodku jadalni stół i cztery krzesła. Na tarasie stolik i cztery fotele, z których jeden zawsze niezajęty. Ona i on, A. i Frank. Patrzy mąż A. Nigdy nie słychać jego głosu, nie widać ani jego twarzy, ani gestów. O jego obecności mówią tylko

rzeczy: trzy nakrycia na stole, trzy szklanki whisky na tarasie, trzy zajęte fotele, trzy, a więc on także jest obecny. Ale jego obecność to przede wszystkim, to wyłącznie oczy. Bo on patrzy. Widzi wszystko. Przez te jego oczy jak przez lornetkę obserwujemy tamtych dwoje. Żaden ich gest, żadne spojrzenie nie uchodzi uwagi. Wszystkie układają się, zazębiają, zrastają wzajemnie i żaden nie przemija. Wszystko, co widziane, ma wartość rzeczy, a więc wartość trwania. Nic nie jest materią pamięci, nic nie powraca wspomnieniem, wszystko jest zawsze. Rzeczy nie znają czasu, nie upływają, są tylko przestrzennie. On patrzy. Nie systematyzuje, nie robi selekcji, nie osądza, zbiera. A. pisze list na niebieskim papierze, wstaje, podchodzi do okna, odsuwa żaluzje, odchodzi, warkot samochodu, ręka Franka dotyka ręki A., boy przynosi whisky, Frank podnosi oczy, A. patrzy na Franka, z kieszeni Franka wystaje rąbek niebieskiego papieru., A. się uśmiecha. Frank się uśmiecha... Widziane nakłada się warstwami jedno na drugie. Wyjazdy A. i Franka do miasta, spóźnione powroty nakładają się na siebie jak klisze w aparacie projekcyjnym, z tym, że żadna nie traci jasności. Stężenie, stagnacja, nieprzemijanie jest stanem tego świata tylko widzianego. Na egzemplarzu *Jalousie* zadedykowanym (Jerzemu Lisowskiemu) Robbe-Grillet dopisał pod tytułem *„une passion immobile"*, to jest komentarz wyczerpujący. Do oddania namiętności nieruchomej Robbe-Grillet posiada istotnie środki jedyne.

Ale czy to są środki uniwersalne? Oto wątpliwość. Niezaprzeczalna odkrywczość *Jalousie* budzi refleksje, czy stagnacja, nieprzemijanie, nieruchomość są wzbogaceniem czy ograniczeniem wizji świata. I tym, i tym z pewnością, wszystko zależy od jakości tej wizji. Tą techniką powieściową można zatrzymać lub opóźnić przemijanie wielu zjawisk. Nie wszystkie jednak przez to zahamowanie uzyskują nowy walor, nie wszystkie ujawniają swoje nowe, nie podejrzane w inny sposób strony. Nowa powieść Robbe-Grilleta *Dans le labirynthe* ukazuje granice zastosowalności jego metody.

W tej powieści zasada „rzeczy są rzeczami, człowiek jest człowiekiem" jest konsekwentnie realizowana stylistycznie. Opis jest maksymalnie obiektywny, bez najdrobniejszej interwencji psychologicznej czy innej. Robbe-Grillet dokonuje cudów precyzji opisując pokój, rozmieszczenie sprzętów, blat stołu. Nie omija nawet śladów po stojących na nim kiedyś szklankach czy kieliszkach. Dostrzega nawet ślad dawniejszy zazębiający się ze śladem świeżym. Rzeczy są jak pułapki, gdzie spojrzeć, każda na swoim miejscu. Za otwartymi na ulicę drzwiami rozlega się miasto z ulicami, placami beznamiętnie zasypywanymi śniegiem. Miasto opustoszałe, kamienne, milczące trwa w oczekiwaniu na armię okupacyjną. Niedobitki armii pokonanej chronią się, gdzie kto może, w prywatnych domach, zorganizowanych *ad hoc* ośrodkach... Po tym mieście krąży z blaszanym pudełkiem pod pachą żołnierz. Szuka ojca poległego kolegi, aby mu to pudełko doręczyć. Krążenie daremne. Wymarłe miasto i żołnierz w tajemniczej misji, to wszystko urasta do rozmiarów jakiegoś koszmaru obiektywności. Motocyklowy patrol zbliżającej się armii okupacyjnej serią z karabinu maszynowego rani wędrującego żołnierza. Dogorywa w przypadkowym domu. Blaszane pudełko po otwarciu ukazuje błahość jego śmiertelnej misji: osobiste drobiazgi, listy do narzeczonej. Tu wszystko jest programowo nieuzasadnione. Nieuzasadniony labirynt, nieuzasadniona wędrówka, nieuzasadniona obiektywność w ogóle. Czyżby chodziło o to tylko, aby dowieść, że „rzeczy są rzeczami?" To nie jest wystarczające. Rzeczy muszą uzasadnić swoją odrębność. W *Le Voyeur* świadczyły, w *Jalousie* objawiały, tutaj po prostu są. Robbe-Grillet powrócił w *Labirynicie* do punktu wyjścia. Dał przykład bezinteresownej obsesji. Ten jego ascetyzm w konsekwencji budzi podziw, z pewnością, ale podziw to mało. *Dans le labirynthe* ma sens demaskatorski. Człowiek błądzi w labiryncie rzeczy i szuka wyjścia. Przecież nie byle jakiego. Taka konstrukcja musi mieć jakiś sens ogólny, wynalazek musi się amortyzować. Nie stwarza się techniki dla samej techniki. Każda nowa technika, jak powiedział Sartre, jest objawieniem nowej metafizyki. Jakaż metafizyka kryje się w labiryncie rzeczy?

Zbigniew Bieńkowski

Kariera literacka Maurice Blanchota* datuje się z czasów wojny. W roku 1941 ukazała się powieść *Thomas l'Obscur*, w rok później rozprawka *Comment la littérature est-elle possible*, będąca odpowiedzią na głośną książkę Jean Paulhana *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*. Gaetan Picon w pierwszym wydaniu swej *Panoramy nowej literatury francuskiej* (1949) wymienia Blanchota pośród „innych", przy czym zaznacza, iż nie jest to właściwie krytyk, ponieważ brak mu zdolności wczytywania się w cudzy tekst, raczej eseista, który utworów cudzych używa za podkładkę dla własnych myśli.

Czyż to właśnie nie jest zadaniem krytyki i czyż to nie jest jedyną jej szansą trwania? Baudelaire w którymś ze szkiców krytycznych przytacza anegdotkę o Balzaku, który oglądając obraz przedstawiający chatę w polu począł dopytywać się o ludzi, którzy w tej chacie mieszkają, o ich pracę, o ich zbiory, o to, czy spłacili swą ziemię etc. „Kto chce, niech się śmieje z Balzaka — dodaje Baudelaire — w gruncie rzeczy utrafił on w istotę krytyki, która polega na ocenie dzieła sztuki przez wszystkie myśli i marzenia, które dzieło to dało umysłowi."

Ten właśnie rodzaj krytyki uprawia Maurice Blanchot. Dzisiaj zajmuje on jedno z czołowych miejsc w krytyce francuskiej, jest pisarzem niezwykle płodnym zarówno w dziedzinie eseju, jak i prozy oryginalnej. Z powieści najciekawszą jest *Thomas l'Obscur*. Czy jest to w ogóle powieść? Jest to ciąg sytuacji, których poetyka zaczerpnięta jest z doświadczeń sennych, których pragmatyka nie istnieje i nie ma znaczenia, których znaczenie jest symboliczne, dające się tłumaczyć według klucza psychoanalitycznego. Określają one stopniowo ogólną (metafizyczną) sytuację człowieka, sprowadzając egzystencję do fundamentalnych pra-sytuacji, pra-wątków.

Czy to powieść? Czy to literatura? Znajdźmy na to odpowiedź u samego Blanchota.

Książka Jana Paulhana *(Les Fleurs de Tarbes)*, na którą Blanchot odpowiedział wspomnianą książeczką *Comment la littérature est-elle possible*, proponowała coś na kształt neo-neoklasycyzmu. Ponieważ wszystko już zostało wynalezione i zużyte zarówno w dziedzinie języka, jak i w dziedzinie chwytu literackiego, ponieważ nie istnieje już wyrażenie, które nie byłoby kliszą, ponieważ literatura i wszelkie porozumienie istnieje tylko dzięki konwencjom, dzięki umówionym „punktom stycznym", nie pozostaje nam nic innego, jak tylko zrehabilitować samą zasadę konwencji i „punktu stycznego", zrezygnować z oryginalności i świeżości za wszelką cenę, cały wysiłek zaś skierować na eliminację konwencji i klisz najlepszych. Oznaczałoby to definitywne zakończenie procesu literackiego rozpoczętego przez romantyzm, do kresu możliwości doprowadzonego przez surrealizm. Oznaczałoby to odbudowę poetyki normatywnej — tak tylko należy tłumaczyć ów „terror" literacki, który miał być dla Paulhana gwarancją oczyszczenia literatury z konwencji wytartych, niepotrzebnych, niezręcznych. Blanchot na to odpowiedział, iż terror ten musi zwrócić się przeciw samej zasadzie literatury, którą jest wynalazczość, poszukiwanie nowego doświadczenia i nowego wyrazu. Pyta więc, „w jaki sposób możliwa jest literatura", i odpowiada: „Jest ona możliwa na mocy podwójnego złudzenia — na mocy złudzenia tych, co walczą przeciwko »punktom stycznym« i przeciwko językowi za pomocą tych samych środków, dzięki którym powstaje język i »punkty styczne«; na mocy złudzenia innych, którzy rezygnują z konwencji literackich lub — jak się to mówi — z samej literatury, pozwalają się jej odrodzić w formie metafizyki, religii etc., w formie zatem, która do literatury nie należy".

Literatura nie jest więc dla Blanchota pewną ilością gatunków, chwytów, wątków, nie jest wytworem kul-

---

Maurice Blanchot: *L'Espace littéraire*, Gallimard 1955; *Le livre à venir*, Gallimard 1959; *Comment la littérature est-elle possible?* Corti 1942; *Sade et Lautréamont*, Ed. de Minuit 1948; *Thomas l'Obscur*, Gallimard 1947.

tury posiadającym swoją autonomię estetyczną. Jest przygodą ludzką, tajemnicą swego rodzaju, której sens Blanchot wykłada szeroko w swej ostatniej książce pt. *Le livre à venir* (Gallimard 1959). Wykład ten, jak zwykle u tego pisarza, poparty jest szeroko rozbudowaną metaforą: Ulisses słucha śpiewu syren, Ulisses opowiada o tym, jak słuchał śpiewu syren, śpiew syren staje się opowiadaniem, Ulisses Homerem — czyli inaczej: cudowność przyjmuje realny kształt rodzaju literackiego. Lecz literaturą nie jest to, co zostaje: ów kształt, forma, konwencja językowa. Literaturą jest sama przemiana Ulissesa w Homera, śpiewu w opowieść o śpiewie. Przemiana trwa nieustannie w czasie — dlatego literatura jest przede wszystkim objawieniem czasu w stanie czystym. Przemiana trwa i odnawia się za każdym razem, kiedy czytelnik bierze do ręki książkę, za każdym razem, kiedy słuchacz słucha opowieści.

To, co rozgrywa się między pisarzem a jego dziełem, między czytelnikiem a dziełem, Blanchot nazywa „przestrzenią literacką". „Przestrzeń" ta jest rewelacją psychologiczną i składa się z przeżycia samotności, fascynacji czasem, który przestał istnieć (tzn. zaczął istnieć w postaci nowej, czystej) i osobliwej przemiany „ja" w coś nieosobowego (francuskie *on*). Proces ten Blanchot opisuje dokładniej w swej dawniejszej książce pt. *L'Espace littéraire* (Gallimard 1955): „Gdy jestem sam, nie jestem sam o b e c n i e, już wracam do siebie w postaci Kogoś. Ktoś jest tu, gdzie jestem sam. Jestem sam, to znaczy przynależę do czasu umarłego, który nie jest ani moim, ani twoim, ani czasem wspólnym, lecz jest czasem Czyimś... Ktoś jest obecny, gdy nie ma nikogo. Ktoś to On bez twarzy, owo Się, w którym się uczestniczy, ale kto w nim uczestniczy (*„le Il sans figure, le On dont on fait partie..."*)? Nigdy taki a taki, nigdy ty i ja... Nikt nie uczestniczy w Się. To »Się« jest najbliżej, gdy się umiera..."

Tę samą przemianę przechodzi pisarz, tak właśnie „Marcel Proust, syn Adriana Prousta, staje się Marcelem Proustem obecnym w »ja« powieściowym" — pisze Blanchot. Jeszcze bliższy jest przykład Rousseau, dla którego punktem wyjścia pisarstwa jest poczucie alienacji absolutnej. Akt decyzji pisania jest podobny zatem do samobójstwa, jest przekroczeniem własnych granic („Utwór przyciąga tego, który mu się poświęcił, ku punktowi, w którym doświadcza on swej niemożliwości" — *L'Espace littéraire*).

Tych samych słów prawie używa Georges Bataille dla określenia „doświadczenia wewnętrznego". „Stanąć twarzą w twarz wobec niemożliwego — pisze w książce *L'Expérience intérieure* (Gallimard 1954) — kiedy już nic nie jest możliwe, to znaczy doznać doświadczenia boskiego; jest to analogiczne do tortury..." Georges Bataille, pisarz bardzo bliski Blanchota (jego książka nosi motto z *Thomas l'Obscur*), stworzył całą doktrynę „doświadczenia wewnętrznego", które jest dlań punktem wyjścia wszelkiej filozofii, jedynym kryterium i jedynym autorytetem. Jeśli bowiem doświadczenie wewnętrzne oznacza „dojść do kresu", człowiek doznający owej niemożliwości, podobny bogu, równy bogu, poznaje, stwarza, sądzi sam siebie. W doznawaniu owego doświadczenia Bataille nie wyklucza „sposobów": zastanawia się nad nauczaniem metody „yoga", bierze pod uwagę narkotyki, wysoko zaś ceni wszelkie stany neurozy, gorączki, choroby, szaleństwa, ekscytacji erotycznej. Tak pojmował literaturę (i życie psychiczne) Sade, do niego też nawiązuje Bataille zapewne kojarząc doświadczenie wewnętrzne z torturą.

Ale między Sadem a Bataillem jest jeszcze jeden punkt odniesienia tej filozofii literackiej: Baudelaire. Bataille nazywa swój system oparty na doświadczeniu wewnętrznym „mistyką bez Boga", książki zaś jego (z *L'Expérience intérieure* na czele) tworzą „Summę ateologiczną". Otóż pojęcie „laickiej mistyki" pochodzi od Baudelaire'a, który napisał to fantastyczne zdanie: „Gdyby nawet Bóg nie istniał, Religia byłaby i tak Święta i Boska".

Wraz z pojęciem twórczości jako ekstazy zmysłowej, okrutnej i sakralnej zarazem, jesteśmy w klimacie surrealizmu. Nie chodzi już jednak o nagą prowokację i odnowienie sztuki. Chodzi o nową wiedzę o świecie, o nową moralność, o nową estetykę, o system — krótko mówiąc — w którego granice anektuje się mroczne kontynenty podbite przez osobliwą rasę szaleńców, prowokatorów, wizjonerów, kuglarzy, co się przesunęli przez lite-

raturę od czasów Jana Jakuba Rousseau aż po Henri Michaux. Jest rzeczą paradoksalną, że surrealizm, który praktycznie skończył się w twórczości, zaczyna się w krytyce. Przestał być prowokacją wobec krytyków, w rękach tych ostatnich stał się argumentem pomocnym do nieustannego podwyższania stawki, o jaką toczy się gra.

Zainteresowania Maurice'a Blanchot idą w kierunku dość określonym: jest on autorem odrębnych studiów o twórczości Sade'a i Lautréamonta, eseje zaś, które składają się na dwa główne jego dzieła *(L'Espace littéraire* i *Le Livre à venir)* dotyczą zawsze pisarzy, okresów, zjawisk, które nie przynależą wyłącznie do literatury: Blanchot porusza się zawsze na granicy literatury i nie-literatury, dotyka czegoś, co albo jeszcze nie jest literaturą (np. *Zeszyty Joubertа),* albo co jest czymś więcej niż literaturą (np. *Pieśni Maldorora* Lautréamonta. Interesują go dzieła, które są zarazem teorią twórczości (np. Valéry i Claudel), utwory torujące nowe drogi, a nieczytelne i niepopularne (Joyce, Musil, Broch). Wszystkie wreszcie objawy somnambulizmu, profetyzmu, schizofrenii (wstęp do książki Karola Jaspersa o poetach-schizofrenikach oraz studium o Kafce). Maurice'a Blanchot nie obchodzi literatura doskonała, nie interesują go arcydzieła komunikatywne, wręcz przeciwnie, całe doświadczenie poetyckie polega dlań na pewnego rodzaju „dystansie" i „wyodrębnieniu", tzn. „udzielenie treści poetyckich nie polega na tym, aby pozwolić nam na bezpośrednie uczestnictwo w rzeczach, ale na tym właśnie, co pozostaje poza naszym zasięgiem..." Ciemno powiedziane, lecz o to właśnie chodzi — inaczej mówiąc, komunikować znaczy zaciemniać, raczej inspirować niż powiadamiać, wyjaśniać lub opisywać. Język nie ma dla Blanchota wartości komunikatywnej — w każdym razie jest to jego wartość drugorzędna. Język jest środkiem wypowiedzi, manifestacji, objawienia najbardziej tajemniczej sprawy ludzkiej, nie podlega ani kontroli, ani wyborowi, jest „rodzajem choroby".

Jego najwyższą formą są wypowiedzi proroków, jasnowidzów, wróżbitów, obłąkanych. Krytyk sięga do tradycji hebrajskich i zwraca uwagę na różnicę między greckim a hebrajskim pojęciem proroctwa: w Grecji kapłan-poeta tłumaczył bełkot wyroczni na język komunikatywny, prorok hebrajski przekazywał swój bełkot natchniony bezpośrednio ludowi. Co to jest w ogóle proroctwo? „Proroctwo jest nie tylko przepowiednią. Jest to wymiar słowa — słowo w wymiarze profetycznym wchodzi w związki z czasem, co oznacza więcej niż proste odkrycie jakichś przyszłych wydarzeń... To nie przyszłość zjawia się przed nami, gdy słowo przyjmuje ów wymiar profetyczny, to ustępuje teraźniejszość i wszystko, co stałe, trwałe, zamknięte. Nie do wiary: nawet Wieczne Miasto i niezniszczalna Świątynia rozsypują się w gruzy (tzn. Jerozolima — przyp. *A.K.*)... Jak gdyby znów otwierała się przed nami pustynia i słowo dochodzi z pustyni, jest głosem, któremu trzeba pustyni, aby mógł krzyczeć, głosem, który bez ustanku rozbudza w nas lęk, instynkt i wspomnienie pustyni..."

Proroctwo jest więc wymiarem słowa. Takim wymiarem słowa jest Biblia. Ale Biblia dochodzi do nas poprzez tradycję antyczną (rzymsko-katolicką) — dlatego tłumaczymy ją za pośrednictwem symboli. Tłumaczenie proroctwa należy do tradycji greckiej — polega na interwencji owego kapłana-tłumacza. W rzeczywistości Biblia nie jest wytworem chrześcijaństwa — dowodzi Blanchot — nie jest światem objawionym, jest światem zagadek, tajemnic, przeczuć — jest formą wypowiedzi, nie zaś wiedzą.

Symboliczny charakter chrześcijaństwa jest tedy zapożyczeniem grecko-rzymskim. Stworzył pewną tradycję poezji europejskiej, która wypowiada się poprzez symbole lub jest czytana za pośrednictwem symboli. Jest to — według Blanchota — „najgorszy sposób czytania tekstu literackiego. Ile razy uderza nas słowo zbyt mocne, mówimy: to jest symbol. W ten sposób ów mur, którym jest Biblia, staje się dla nas przeźroczystą tkaniną, na której malują się wszystkie drobne kłopoty duszy". „A tymczasem proroctwo dochodzi do nas jedynie przez konkretną siłę słowa, obnaża jakieś ogromne oblicze... Proroctwo jest żywą mimiką." Należy je brać dosłownie, oddać się jego sensowi w „sensie absolutnym".

Poezja, działając poprzez konkretną siłę samego słowa, zbliża się do proroctwa, odzyskuje swój charakter sa-

kralny, pierwotny, staje się czymś naprawdę ważnym w ludzkiej egzystencji. Pojęcie symbolu jest dla Blanchota zjawiskiem cywilizacyjnym, jest ułatwieniem życia, dekadencją kultury duchowej. „Najbardziej ograniczona egzystencja żyje symbolami i sama je rodzi. Słowo »symbol« godzi niewierzących z wierzącymi, uczonych i artystów." Symbol oddziela pisarza od jego dzieła, interpretacja symboliczna narzuca pisarzowi zawsze odmienny sens od rzyczywistego. Symboliczność dzieła jest wyłącznym doświadczeniem odbiorcy — twierdzi Blanchot — jest obca twórcy, który w tym samym momencie doświadczał owego „dystansu", tzn. że dzieło wymknęło mu się, opuściło go, nie zakomunikowało dokładnie tego, co chciał zakomunikować. Odbiorca za to wie „dokładnie", ponieważ czyta symbole. Lektura symboliczna jest zresztą „płodna" — zauważa ironicznie Blanchot — i rodzi coś w rodzaju *spiritualité batârde* (bękarcie życie duchowe). „To, co się kryje poza obrazem i poza utworem literackim, przedstawia się niejasno jako «wieczną tajemnicę» i wokół tajemnicy tej tworzy się autonomiczny, własny świat, wokół którego uwija się umysł w tym podejrzanym szczęściu, jakie mu zawsze sprawia osiągnięcie prawienieskończoności..."

To, co Blanchot pisze o symbolizmie, wydaje mi się kluczowe dla jego twórczości, z której wyeliminować trzeba następujące zasady podstawowe: 1. Literatura jest realizacją i wyrazem osobowości; 2. Problematyka literatury czyli możliwości jej poznania sprowadzają się do sposobów komunikowania, czyli do języka.

Stanowisko Blanchota jest więc antyhistoryczne, ponieważ zasada literatury jest u niego niezmienna, zmienia się tylko forma komunikacji; zmiana tematu np. czy zmiana filozofii jest drugorzędna, jest tym, co dla narkomana zmiana narkotyku: barwa wizji jest inna, trochę inny jest przebieg transu, ale skutek jest ten sam. Historia literatury nie istnieje więc zupełnie dla Blanchota: zestawia on ze sobą dzieła najodleglejsze, szuka między nimi połączeń zupełnie poza wszystkimi okolicznościami, które dzieła te w różny sposób kształtowały. Stanowisko Blanchota jest przy tym antyestetyczne: nie istnieje dla niego dzieło bardziej lub mniej doskonałe, nie istnieją żadne reguły, poziomy, wartości etc. Nienapisane dzieło Jouberta ma dlań nieskończenie większą wartość od skończonego dzieła którego bądź mistrza literatury francuskiej. Co więcej, szczególną predylekcję żywi Blanchot dla dzieł nieskończonych, ledwo zarysowanych, dla pisarzy nieudałych, nie ufa arcydziełom, żadnemu nie poświęcił ani jednego słowa, arcymistrze interesują go tylko poprzez utwory poboczne, późne, odbiegające od głównej linii twórczości, np. tzw. mistyczne utwory Balzaka lub ostatnie pisma Rousseau, szczególnie zaś intymne dokumenty w rodzaju dzienników, pamiętników, korespondencji. Do tych ostatnich przywiązuje znaczenie nie dlatego, aby szczególnie im ufał — wręcz przeciwnie: ich osobliwość polega na tym właśnie, że fałszują pisarza. Powstają na zasadzie dziwacznego przekonania, że można poznać samego siebie — pisze — podczas gdy poznać samego siebie nie można, „można się tylko przekształcić lub zniszczyć". To zdanie jest wspaniałe, godne wielkiej tradycji francuskiego aforyzmu psychologicznego i stanowi jeden z podstawowych pewników literackiej filozofii Blanchota: nie można siebie poznać, wszystkie próby dokonania tego są fałszywe — przekształca nas lub niszczy sztuka — temu służy.

Krytyk ze smakiem, troskliwy o rozwój literatury, złapie się za głowę. Z doktryny Blanchota wynikają tysiące niebezpieczeństw: kontynuacja ekspresjonizmu i nadrealizmu (zdaje się, że między tymi dwoma „izmami" nie ma w gruncie rzeczy wielkiej różnicy — są to różne etapy tego samego zjawiska), wynika więc postulat kontynuacji czegoś, co właśnie zamiera. Filozofia literacka Blanchota jest przeniesieniem na grunt krytyki literackiej postulatów artystycznych formułowanych żywiołowo gdzieś od początków naszego stulecia. Do czego więc właściwie zmierza Blanchot? Co proponuje? Ależ nic — i to jest jego wyższość nad wszystkimi innymi krytykami. Nie zamierza bynajmniej uprawiać ogródka literackiego, nie ma w sobie żadnych zapędów na nauczyciela pisarzy, jak Jean Paulhan. Zastanawiając się nad perspektywami literatury, Blanchot dochodzi do przekonania, że „literatura zmierza ku samej sobie", czyli dege-

neruje się powoli, egzaltując mit artysty. Powtarza tutaj krytyk dość zbanalizowane sądy o upadku kulury we współczesnej cywilizacji (nawiązuje do Spenglera). Ale wniosek jest niespodziewany. Otóż — twierdzi Blanchot — literatura została zakwestionowana przez historię, postawiona przed jej sąd, dała się osądzić historii, co dowodzi jej słabości, jej dekadencji. Tak, ale ta chwila sądu pomogła jej zwątpić w siebie, pomogła jej zakwestionować samą siebie, postawiła ją wobec własnej problematyki egzystencjalnej. I to jest chwila jej nieoczekiwanego odrodzenia przez klęskę. Oczywiście, w tej chwili sądu przypada szczególna rola krytyce. I dlatego krytyka, tak jak ją Blanchot pojmuje, nie służy do urządzania literatury, do jej „poprawiania" nie jest ani jej niańką, ani korepetytorem: krytyka wymyśla literaturę w chwilach kryzysu. W rozdziale pt. *O trudnym użytku krytyki* Blanchot wyznaje, że krytyk jest to osobistość, która „prawie nie czyta książek (...) Nie dlatego, aby nie miał czasu, nie może po prostu, ponieważ bez przerwy myśli o pisaniu". Z tego rodzi się krytyk, nie z lektury: „Jeżeli nie może przeczytać jednej książki, musi się zgodzić na to, że nie przeczyta dwudziestu, trzydziestu, i ta nieprzebrana nie-lektura... skłania go do przechodzenia szybciej od jednej książki do drugiej, od jednej, której wcale nie czytał, do innej, którą wydaje mu się, że czytał, aż go w końcu doprowadzi do tego, że nic nie przeczytawszy znajdzie sam siebie w stanie tego spustoszenia, które mu w końcu pozwoli zacząć czytać, o ile wcześniej sam już nie został pisarzem".

Blanchot zna psychologię krytyka, którego funkcja — tak jak wszelka twórczość — jest również przygodą, lub też raczej losem, koniecznością, wyrokiem.

Do twórczości Maurice'a Blanchot łatwo przylepić taką czy inną etykietkę, zwłaszcza gdy się wyjdzie z postulatu „krytyki naukowej". Łatwo także twórczość tę odsunąć na bok — jak to czyni Picon — ponieważ „nie analizuje" i „nie poprawia". Łatwo się też zniecierpliwić tą lekturą, tyle w niej mielizn i nieużytków. Ale pisarstwo to wybrania się pomimo wszysko: nie tylko jednym i drugim świetnym pasażem, nie tylko zaskakującą zmianą punktu widzenia, przemianą znaków, przetasowaniem wartości. To pisarstwo narzuca się poprzez niezwykłe zaangażowanie w sprawę literatury, którą traktuje z powagą i czułością — jako sprawę ludzką delikatną, wrażliwą i tak życiu potrzebną, jak miłość, sen, walka. Historia jest nieobecna w myśleniu Blanchota, gdyż sprawę literatury rozstrzyga on na innym piętrze ludzkich spraw: tych najbardziej podstawowych, tych, od których wszystko się dopiero zaczyna. Literatura jest dla niego aktem stworzenia, księgą genesis, rajem, w którym formy żyją w stanie czystym, nie podległe jeszcze nieskończonemu skomplikowaniu, jakie przyniesie ze sobą historia.

Używając terminologii samego krytyka, można powiedzieć, że książki Maurice Blanchota oddziałują przez to głównie, że stwarzają inny wymiar, inny czas dla ludzkich rzeczy.

Andrzej Kijowski

ROSYJSKIE ZAINTERESOWANIA TOMASZA MANNA

Wpływ Rosji i literatury rosyjskiej na twórczość Tomasza Manna widoczny jest od początku jego literackiej pracy. On, który nie znał języka rosyjskiego, nie widział Rosji, uwielbiał rosyjską literaturę, korzystał często z dzieł pisarzy rosyjskich, których kochał i cenił. Pisał: „Czyż rosyjski człowiek nie jest najbardziej ludzki? Czyż jego literatura nie jest najbardziej ludzka ze wszystkich literatur świata — święta przez swą ludzkość?" Dawał temu wyraz w swych nowelach, powieściach i osobnych rozprawach o Dostojewskim, Tołstoju, Czechowie. Zapraszany do Rosji na odczyty przed pierwszą wojną światową, cieszył się na tę podróż, która zbliżyłaby go niewątpliwie je-

szcze więcej do kraju, jego ludzi i twórców. Niestety, wojna postawiła kres zamierzeniom, do Rosji nie wybrał się już nigdy. Z żalem później wspomina o niedoszłych do skutku spotkaniach z rosyjskimi pisarzami, szczególnie z Tołstojem. Ale nuta rosyjska nie ucichła, do końca życia wierny był swym młodzieńczym zamiłowaniom. Jeszcze w r. 1950 powtarzał: „Głębszej ludzkości niż w literaturze rosyjskiej nigdy i nigdzie nie było — w świętej literaturze rosyjskiej, jak ją nazwałem w jednym z młodzieńczych opowiadań". W r. 1946 napisał szkic *Dostojewski z umiarem*, stanowiący wstęp do amerykańskiego wydania nowel tego pisarza, a w 1954 rozprawę o Czechowie. Czytelnik polski zna jej fragmenty, opublikowane kiedyś przez *Twórczość*.

Zagadnienie wpływów rosyjskich w pracach literackich Tomasza Manna to mało znany u nas problem. Dlatego warto rzucić parę słów o książce, poświęconej tym sprawom, a wydanej w r. 1959 w Czechosłowacji. Mowa o książce Alojzego Hofmana pt. *Thomas Mann a Rusko* *.

Oprócz obszernego studium, stanowiącego większą część książki, Hofman publikuje nieznane listy Manna do Aleksandra Eliasberga (jest ich 29) i 1 list do Remizowa. Sam adresat tych listów to ciekawa postać. Urodzony w r. 1878 w Mińsku, w r. 1906 wyemigrował z Rosji i przybył do Niemiec, osiedlając się w Monachium, które w pierwszej ćwierci XX wieku było najruchliwszym ośrodkiem wydawniczym przekładów z literatury rosyjskiej. A. Eliasberg stał się jednym z najpłodniejszych tłumaczy literatury rosyjskiej na język niemiecki. Wydał 17 tłumaczeń Dostojewskiego, 7 Gogola, 4 Czechowa, 4 Tołstoja, wydał Puszkina, Kuzmina, Mereżkowskiego, Turgieniewa, Gorkiego i in. oraz szereg antologii prozy i poezji rosyjskiej. Był zresztą nie tylko niezmordowanym tłumaczem literatury swego kraju, ale i autorem szeregu prac z dziedziny architektury, sztuki rosyjskiej. Czytelnika polskiego zainteresuje też z pewnością fakt, że Eliasberg wydał w r. 1917 niemiecki przekład *Nieboskiej komedii* Krasińskiego oraz książkę *Sagen polnischer Juden*. Zmarł w Berlinie w 1924.

* Alois Hofman: *Thomas Mann a Rusko*. Literární studie. Praha 1959. Nakład Československé Akademie Věd; s. 183.

Znajomość Tomasza Manna z Eliasbergiem trwała 10 lat, od r. 1914. Eliasberg był jego przewodnikiem po literaturze rosyjskiej, przysyłał Mannowi swe przekłady. Z listów Manna dowiadujemy się, jak pisarz reagował „na gorąco" na przeczytane książki, dowiadujemy się, co czytał w tych latach. Są i szczegóły z życia i pracy autora *Doktora Faustusa*. Pisze do Eliasberga o swych zamierzeniach, podróżach, zdrowiu. W r. 1914 donosi: „Czytałem teraz Turgieniewa równie gorliwie i z tą samą rozkoszą, jak przed dwudziestu laty. Chciałbym także napisać o nim, wcześniej czy później, większą rozprawę [...] Może dojdzie do tego, jak skończę swe nowe opowiadanie". Niestety, pomysł ten nie został zrealizowany nigdy. W r. 1923 Eliasberg musiał Monachium opuścić, wyjechał do Berlina. 26.X.1923 Mann pisze do Eliasberga, że przykro mu z tego powodu, że jest to „strata dla życia kulturalnego tego miasta". Pisze o swej przyjaźni, nazywa go „pośrednikiem między dwiema kulturami". Ciągle żałuje, że Eliasberga nie ma już w Monachium.

Hofman w swym nadzwyczaj interesującym studium szkicuje historię poznawania Rosji przez Niemców od czasów Piotra Wielkiego, pisze o znajomości literatury rosyjskiej w Niemczech, o przekładach. Po ogólnym wstępie daje Hofman dwa szkice, rozdziały: *Rosja w dziele artystycznym* oraz *Rosja w rozprawach i listach* (Manna). Trudno szczegółowo omawiać książkę, rzucę więc tylko kilka ciekawszych uwag, wyjętych z pracy czeskiego historyka literatury.

Oto np. ciekawy problem: *Tonio Kröger* a nowela Turgieniewa *Faust*. Plan *Tonia* powstał jeszcze w czasie, gdy autor, jako młody lektor wydawnictwa Langena, spędzał swój urlop na wybrzeżu duńskim. W rozprawie o niemieckim pisarzu T. Stormie — ojcami chrzestnymi nowelki mianuje Mann jego i Turgieniewa. W rok po wydaniu *Tonia* pisze: „Turgieniew napełnił mnie radosnym wzruszeniem". Gronicka w wydanym w Nowym Jorku w r. 1945 eseju notuje, że syn konsula Krögera ma rysy przypominające Turgieniewowego szlachcica z opowiadania *Faust*. I tu, i tam bohaterowie są w podobnym wieku i obaj osamotnieni. Ich serca są „martwe i bez miłości". Nie jest ważna fabuła obu nowel, ważniejsza

i bardziej zadziwiająca jest jednomyślność poglądów i ta sama podstawa konfliktu bohaterów.

Pisze dalej Hofman o bliskości Dostojewskiego i Tołstoja w próbie dramatycznej Manna *Florencja*. Duże zbliżenie do tych pisarzy wynikło u Manna po przeczytaniu książki Mereżkowskiego *Tołstoj i Dostojewski jako ludzie i artyści* (wydana w przekładzie niemieckim w r. 1903); sam pisarz wyznaje, że książka ta wywarła na niego wielki wpływ. Naszkicowane we *Florencji* rysy twarzy Savonaroli przypominają twarz Dostojewskiego, tak jak go przedstawia Mereżkowski. Albo znowu nowela Manna *Śmierć w Wenecji* jest pod widocznymi wpływami Tołstoja, a powstała wkrótce po tragicznej ucieczce pisarza z Jasnej Polany.

W rozdziale *Z ciemności do dziennego światła* autor dochodzi do wniosku, że Mann wydostał się z labiryntu swego irracjonalnego świata pod wpływem literatury rosyjskiej. Szczególnie to widoczne w *Czarodziejskiej górze*. W r. 1948 pisał Mann w liście do przyjaciela: „Przypominam sobie, że w okresie, gdy pisałem *Czarodziejską górę*, szczególnie uważnie czytałem Gonczarowa..." I właśnie u Gonczarowa znalazł Mann typ takiego człowieka, jakiego szukał. W *Czarodziejskiej górze* to Castorp, w książce Gonczarowa *Obłomow* to Ilja Iljicz. Miłość u Castorpa jest silniejsza od śmierci, jedna z postaci Gonczarowa widzi miłość „jak wierną straż, miłość mocniejszą niż siła życia". Mało kto wie, że w osobie Mynheera Peeperkorna widoczna jest nie tylko osobowość Gerharta Hauptmanna, ale i Lwa Tołstoja, skreślona na podstawie wspomnień Gorkiego.

Mann nazywa Tołstoja „Homerem z Jasnej Polany", Puszkina „Goethem Wschodu", a Dostojewskiego „Dantem Wschodu". Mereżkowskiego, którego poznał osobiście, uważał na najgenialniejszego krytyka i psychologa światowego od czasów Nietzschego. Po śmierci zaś Gorkiego pisał z żalem: „Z Maksymem Gorkim odszedł wielki Rosjanin, wielki humanista i socjalista, godny szacunku pośrednik między wartościami przeszłości i testamentem dla przyszłości. I moje myśli są dziś na Placu Czerwonym w Moskwie, gdzie lud rosyjski łączy się ze swym synem, który stał się jego ojcem".

I tu dochodzimy do myśli Manna już nie o literaturze, pisarzach, ale o samym kraju. Mann marzy o pokoju z Rosją, o zawarciu przez nią osobnego traktatu — już w r. 1916. Czytamy o tym np. w jednym z listów do Eliasberga. „Czyż nie mylę się — pisał — że spełni się życzenie mego serca, życzenie, które hodowałem niemal od początku wojny: pokój z Rosją! Pokój na czele z nią!" Nie był komunistą, nieraz to zresztą podkreślał w różnych wypowiedziach, ale był zdecydowanie za postępem i przeciwko faszyzmowi. „Rosyjska rewolucja wstrząsnęła mną, a historyczna przewaga jej zasad nad zasadami mocarstw, które nas ujarzmiły, była w mych oczach niewątpliwa." „O ile wiem, bolszewizm artystycznego dzieła nigdy nie niszczył." W r. 1945 pisał wyraźnie: „[...] a co się tyczy komunizmu, który jest mi obcy, ten przecież zapuścił głębokie korzenie w rosyjskim ludzie." Pisze dalej, że „to było dopiero wczoraj, gdy zachodnia demokracja, aby zachować swój żywot, stała razem z komunizmem w walce przeciw nazistowskiemu faszyzmowi. A dziś pojawia się zdanie, że trzeba wyrzucić ostatnie wspomnienia dnia wczorajszego". Córka Manna w swych wspomnieniach, wydanych w Berlinie w r. 1956 pisze, iż ojciec w ostatnim roku swego życia chciał napisać manifest do rządów i narodów całego świata, aby skuteczną akcją zapobiegły niebezpieczeństwu wojennemu, „gwałtownemu końcowi" ludzkości.

Pięknym akcentem kończy Hofman swoje studium. Pisze, że niemiecki liryk, Piotr Huchel, opowiada o spotkaniu z mechanikiem nad Donem. Mechanik ten, prosty człowiek, powiedział: „Tomasz Mann, bardzo wielki pisarz". A Mann, któremu Huchel z radością doniósł o tym uznaniu w oczach radzieckiego robotnika, skromnie odpowiedział: „Z daleka słyszeć swoje nazwisko z ust mechanika dońskiego parowca — to dziwne jak sen".

Swoją drogą, czy nie warto by przetłumaczyć na język polski studium Hofmana i opublikowanych przez niego listów Manna? Czytelnik polski z chęcią chyba wziąłby do ręki książkę o pisarzu, którego przecież kocha i uwielbia, a dzieła jego migiem wykupuje po księgarniach (ostatni przykład: *Doktor Faustus*).

Józef Dużyk

Hans Hellmut Kirst należy dziś do najbardziej poczytnych pisarzy niemieckich. Jego wielki talent narracyjny, umiejętność budowania frapującej, często wręcz sensacyjnej fabuły, dar ostrej i celnej obserwacji, dowcip z pozoru łagodnie dobroduszny, a w gruncie rzeczy bardzo cięty i zjadliwy — czynią go ulubieńcem wszystkich miłośników dobrej prozy, kontynuującej klasyczny nurt powieści realistycznej. Równocześnie jednak Kirsta cechuje wielka odwaga przekonań, zdecydowana bezkompromisowość w głoszeniu własnych poglądów, ideowy nonkonformizm, każący wystrzegać się wszelkich „zdrowych" kompromisów z ciągle żywymi w Niemczech tendencjami spod znaku *„zusammen marschieren"*. Bardzo niemiecki wtedy, gdy staje się pisarzem rodzajowym, epikiem zwykłej codzienności (umiejącym zresztą znakomicie wyeksponować jej barwność i niezwykłość, jej swoistą egzotykę), jak np. w *Mit diesen meinen Händen* (wydana w 1957 r. powieść o akuszerce) czy *Glück lässt sich nicht kaufen* z 1959 r., zaskakuje gallickim zgoła temperamentem, iście francuską pasją przekory i niezależności intelektualnej, gdy górę bierze w nim satyryk obyczajowy albo pamflecista polityczny.

O takim to właśnie arcypamflecie Kirsta chcę mówić tym razem. Jest to jego najnowsza, wielkich rozmiarów (722 str.) i najwybitniejsza chyba literacko powieść, o której sam autor mówi: *„08/15* to była tylko potyczka, to jest mój atak generalny": *Fabrik der Offiziere. Roman einer Kriegsschule* (Kurt Desch, 1960).

Akcja tego utworu rozgrywa się podczas pierwszych miesięcy 1944 roku na terenie szkoły wojskowej w Wildlingen nad Menem. Bohaterowie jej dzielą się wyraźnie na dwie grupy. Jedną z nich reprezentują ludzie tacy, jak gen. Modersohn, komendant szkoły, zwany „ostatnim Prusakiem", jak główny pozytywny bohater powieści, porucznik Karol Krafft, jak kapitan Feders — oficerowie starej daty, sumienni, uczciwi, dbali o swój honor i powagę swego stanowiska, żyjący tradycjami Niemiec już nie tylko przedhitlerowskich, ale nawet przedweimarskich. W drugiej grupie znajdujemy obok cynicznych hitlerowskich oprawców w stylu starszego radcy sądu wojskowego Wirrmanna otumanionych propagandą głupców, jak kapitan Ratshelm, pospolitych kanciarzy i złodziejaszków, jak kapitan Kater, wreszcie tchórzliwych karierowiczów w rodzaju majora Freya. Podobny podział widzimy wśród uczniów szkoły, kandydatów na oficerów Wehrmachtu, wśród których znajdujemy najrozmaitsze typy — od zaciekłego hitlerowca, szpiega i zbrodniarza, Hochbauera, synalka komendanta Ordensburga Pronthausen, aż po zdeklarowanych antyhitlerowców, jak Mösler czy Rednitz.

Konflikt między tymi dwiema tak przeciwstawnymi sobie grupami, zmuszonymi w dodatku do stałego obcowania ze sobą na zamkniętym terenie szkoły, jest nieunikniony. Bezpośrednią jego przyczyną staje się sprawa skrytobójczego mordu na osobie podporucznika Barkowa (jak się później okazuje, był on nieślubnym synem generała Modersohna). Śledztwu w tej sprawie próbuje ukręcić głowę radca Wirrmann, ponieważ Barkow był wrogiem Trzeciej Rzeszy, a nawet o samym Führerze wyrażał się bez należytego szacunku. Generał Modersohn postanawia jednak dojść prawdy i wymierzyć sprawiedliwość mordercy syna. Z jego polecenia nieoficjalne dochodzenie podejmuje po wycofaniu się Wirrmanna porucznik Krafft i odszukuje zbrodniarza, którym jest nie kto inny, jak właśnie syn hitlerowskiego dostojnika, Hochbauer. Nie mogąc uderzyć bezpośrednio w zabezpieczonego tak wysokimi koligacjami zbrodniarza Krafft osacza go od innej strony: wykorzystując skandal wywołany uwiedzeniem przez Hochbauera pewnej dziewczyny z Wildlingen, doprowadza do usunięcia go ze szkoły i ostatecznie zmusza do popełnienia samobójstwa. Teraz jednak rusza jego tropem niby pies gończy tak ślamazarny poprzednio radca Wirrmann i osiąga zlecony mu przez jego partyjnych mocodawców cel: „wykończenie" generała Modersohna. Radość z tego osiągnięcia

czyni go tak wspaniałomyślnym, że gotów jest wyciągnąć z kabały Kraffta, byle tylko ten zgodził się złożyć zeznanie obciążające komendanta szkoły. Krafft szansę tę odrzuca bez chwili wahania i woli iść na śmierć razem z „ostatnim Prusakiem", niż żyć jako współtowarzysz jego morderców, związany z nimi wspólnictwem zbrodni.

Trudno o książkę niemiecką bardziej antyhitlerowską. „Te pętaki krzyczały wciąż »Niemcy, obudźcie się!«. Ale powoli staje się dla mnie jasne, jak to właściwie powinno brzmieć, a mianowicie: »Niemcy, zdychajcie!«" — mówi kapitan Feders. Sam zaś generał Modersohn wyznaje: „Być oficerem — to było dla mnie wszystko. Ale to minęło — ostatecznie i na zawsze. Bo na tym świecie nie można być oficerem, nie narażając się na niebezpieczeństwo, że będzie się zmuszonym do przestępstwa". Jeszcze ostrzej formułuje swoje stanowisko porucznik Krafft: „Jesteśmy żołnierzami, a uczyniono nas zbrodniarzami". W innym zaś miejscu tak oto się wypowiada: „Gdzie ginie sens żołnierstwa, na widownię wychodzą mordercy. Wtedy wybucha nienawiść. Wtedy z przeciwników robią się wrogowie, a z wrogów diabły. Tylko ja jestem zawsze z gruntu dobry, z gruntu zły — zawsze ten drugi. Słuszne staje się wtedy tylko to, co komuś przynosi korzyść, niesłuszne to, co mogłoby powstrzymywać przed dążeniem do zwycięstwa osiągniętego wszelkimi środkami za wszelką cenę". Centralną sceną powieści jest mowa Kraffta wygłoszona na pogrzebie Hochbauera, stanowiąca bezwzględne oskarżenie reżimu hitlerowskiego, który zmusza ludzi do zbrodni i kłamstwa, a przecież: „Kiedy umiera sumienie, przestaje żyć człowieczeństwo".

Ta pasja jest zbyt szczera, zbyt gorąca, aby mogła być choćby najwyższej klasy aktorstwem. Jest to oskarżenie namiętne i bezkompromisowe, znakomity pamflet, w którego bezlitosnym zwierciadle na zawsze utrwalone zostało równie potworne jak groteskowe oblicze moralne hitleryzmu.

Jedno tylko w tej znakomitej książce budzi niepokój i wątpliwość: punkt wyjścia, z którego rusza Kirst do walki ze zmorami i wilkołakami nazistowskiej nocy Walpurgi. Co jest zdaniem autora największą zbrodnią hitlerowców wobec własnego narodu, przyłożeniem siekiery do samego pnia niemieckości, ciosem wymierzonym w jej najistotniejszy rdzeń? Oto sprzeniewierzenie się tej wizji ideowo-politycznej i ideowo-moralnej, którą zamknęło w sobie słowo *„Preussentum"*. *„Preussen war tot, und das Preussentum war mit ihn gestorben"*.

Znamienne też jest, że jedynymi reprezentantami honoru i wielkości. Niemiec czyni Kirst wyłącznie zawodowych oficerów niemieckich, którzy w czasy drugiej wojny światowej przenieśli poglądy i nastawienia uczuciowe odziedziczone po swoich poprzednikach spod Sadowy, Sedanu i Tannenberga. Jeden z najpoważniejszych zarzutów, jakimi szermują oni przeciw hitlerowcom, to zarzut ignorancji w sprawach militarnych. Feders ubolewa, że strategia drugiej wojny światowej trzyma się ślepo wzorów z czasów Clausewitza i Schlieffena, a nawet Fryderyka Wielkiego. I cóż z tego, że Krafft deklamuje z patosem: „Nie żyje rozumnie ten, kto stwarza sobie przestrzeń życiową za cenę trupów", skoro w tym względzie Hitler mógłby się powołać na bardzo instruktywne przykłady z dziejów i dawnych Niemiec, i tych, ponoć — jak twierdzi Kirst — najlepszych, bo reprezentujących *Preussentum* w jego najczystszej, bismarckowsko-wilhelmińskiej edycji?

Fabrik der Offiziere to książka mocna i żywa, a poza tym — mimo historycznego już właściwie tematu — adresowana do dzisiejszego czytelnika z NRF, gdzie współwinni śmierci Modersohna i Kraffta szarogęsią się w polityce, jak Frey, w administracji, jak Keter, w Bundeswehrze, jak Ratshelm, a kat antyhitlerowców z Wildlingen, radca Wirrmann, jest prezydentem senatu krajowego. Antyfaszystowska pasja Kirsta porywa i przekonuje, ale gdy — otrząsnąwszy się nieco z pierwszego wrażenia — poszperamy wśród jej inspiracyj, to odnajdziemy między nimi i szok spowodowany klęską militarną, i niechęć do hitleryzmu jako ideologii parweniuszy, i wreszcie tęsknotę za utraconym rajem cesarsko-junkierskich Niemiec, które mocną stopą stały nad Wisłą i Renem, a z Rosją, Anglią, Stanami Zjednoczonymi rozmawiały jak równy z równym.

Mocny w krytyce, surowy i bezlitośnie szczery w swoich wypowiedziach

oskarżycielskich, czy może jednak Kirst nie budzić wątpliwości jako wychowawca nowych Niemiec, zdolnych do życia w dzisiejszej Europie, tak bardzo różnej od Europy z czasów młodości generała Modersohna, „ostatniego Prusaka"?

*

Daleko mniej obciążeń ideowych tego rodzaju znajdujemy u jego młodszego kolegi po piórze, Michaela Horbacha. Talent to nie tak dynamiczny, a co gorsze, wykazujący skłonności do sentymentalizmu i melodramatycznego efekciarstwa. Umie jednak Horbach prowadzić akcję żywo i interesująco, ostro kreślić sylwetki bohaterów, stwarzać silne napięcia sytuacyjne. Już zresztą poprzednia jego książka *Gestern war der jüngste Tag* zwróciła na niego uwagę krytyki i narobiła dużo „złej krwi" w kołach potentatów prasowych z Bonn.

Najnowsza jego powieść *Bevor die Nacht begann* (Kurt Desch, 1960) przenosi nas w ostatnie miesiące międzywojennego dwudziestolecia. Akcję jej otwiera opis nocy sylwestrowej 1938 roku, zamyka obraz Berlina w przededniu najazdu niemieckiego na Polskę. Epilog, przedstawiający wojenne losy jednego z bohaterów, Martina Petersa, jest już tylko niepotrzebnym kompozycyjnie stawianiem kropki nad i.

Z pozoru jest to powieść o miłości, bo, poza historią ułatwienia przez Strohna i Petersa ucieczki za granicę badaczowi pisma św., Kaspersowi, wszystkie najważniejsze wątki utworu to wątki miłosne. Autor jednak umyślnie zwęża perspektywę oglądu świata, aby pokazać bezlitosny nacisk rzeczywistości społecznej na najbardziej nawet prywatne i intymne strefy życia ludzkiego. Poza dramatem miłosnym Hanni Elsberg, spowodowanym przyczynami całkiem innego rodzaju, dramaty Martina i Barbary, Strohna i Katii, Kaspersa i Anusi zostają w ścisłym i nierozłącznym związku z rozwojem sytuacji politycznej. Martin pójdzie na front, by zginąć w pierwszym dniu ofensywy na Związek Radziecki, Strohn, aresztowany przez gestapo, trafi prawdopodobnie do obozu koncentracyjnego, Kaspers, doścignięty przez swoich dręczycieli w Pradze czeskiej, popełni samobójstwo. W kraju, którym rządzi terror i obłęd, nie ma miejsca na własne, prywatne szczęście.

Przekona się o tym nawet ideowy nazista, Joachim Fürst, który zrywa ze szczerze kochaną narzeczoną, ponieważ jej babka była z domu Löwenstein, by po paru dniach przeczytać w urzędowym komunikacie, że pół-Żyd Karlernst Ullrich został ze względu na swoje zasługi dla Hitlerjugend uznany na wniosek Reichsjugendführera za Niemca czystej krwi. Joachim czuje się oszukany i zdradzony; domaga się od swoich zwierzchników wyjaśnień, a gdy wyjaśnienia te otrzymuje i dowiaduje się, że gdyby Hitlerowi było to potrzebne, mógłby nie tylko Żydów, ale i Murzynów „mianować" Aryjczykami, popełnia samobójstwo.

Śmierć stoi u kresu dróg niemieckiej młodzieży, która powinna by teraz właśnie zaczynać właściwe, dojrzałe życie. Śmierć na froncie, w celi więziennej, obozie koncentracyjnym lub wreszcie śmierć z własnej ręki — jako ostateczna ucieczka przed męką i upodleniem.

Horbach stara się wydobyć z losów jednostki to, co znamienne jest dla tragedii całego narodu. Nie szuka usprawiedliwień, ale oskarża. „Niech pan nie da się nikomu omamić — mówi Strohn do Petersa. — Później także nie. Przyjdzie kiedyś dzień, kiedy to wszystko minie. Tego dnia przedstawiony nam zostanie rachunek, a będzie on bardzo wysoki. Ale nawet wtedy znajdą się jeszcze tacy, którzy powiedzą, że nie było przecież tak źle i że robiono dużo dobrego, to i tamto..." Sam Martin Peters, gdy ojciec jego zginie w nieszczęśliwym wypadku podczas ćwiczeń obrony przeciwlotniczej, wybuchnie z pasją: „Przyjdzie dzień, kiedy otrzymacie za to zapłatę, otrzymacie zapłatę za to, żeście się przyglądali bezczynnie, że pozwoliliście, żeby was tak traktowano". Horbach przyjmuje zbiorową odpowiedzialność całego narodu, który wskutek swego konformizmu i tchórzostwa stał się współuczestnikiem zbrodni hitleryzmu, i ze smutkiem stwierdza: „Najgorsze, że ten naród nigdy nic nie zrozumie. Nigdy".

Jako artysta Horbach nie dorównuje Kirstowi, ale jako diagnosta moral-

nych i intelektualnych niedomagań niemieckiej zbiorowości jest daleko trzeźwiejszy i bardziej realistyczny. Na niego nie działają już z taką siłą wspomnienia tego, co Kirstowy Krafft określa jako *„Preussens glorreiche Zeiten"*. I to właśnie wzbudza zaufanie do jego książki i jego postawy pisarskiej.

Stefan Lichański

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Anglia

Styczniowy ENCOUNTER (vol. XVI, nr 1) otwierają wiersze Teodora Roethke, poety amerykańskiego, który wrażliwością liryczną najbliższy jest Dylanowi Thomasowi. Obowiązkową porcję aktualiów odrabia Philip Williams, pisząc o tragedii algierskiej, na wszelki wypadek metodą wyroczni delfickiej. Iris Murdoch nawraca do tematyki intelektualnej szkicem polemicznym przeciw „wysuszeniu", przez co rozumie brak nowej koncepcji filozoficznej, która zapłodniłaby literaturę angielską. Jedyna formuła filozoficzna to stare równanie Milla: szczęście równa się wolności, równa się osobowości. Tę ideę osobowości rozbudowuje literatura kosztem rzeczywistości: trudną ideę prawdy zastępując łatwizną szczerości. W rezultacie powieść dwudziestego wieku jest albo „krystaliczną" alegorią losu ludzkiego, albo bezkształtnym quasi-dokumentem. G. R. B. Mure kreśli sylwetkę F. H. Bradleya, którego *Appearance and Reality (Pozór i rzeczywistość)*, krytyka współczesnej myśli metafizycznej, należy do najpoważniejszych dzieł filozoficznych. Całkowicie oddany pracy naukowej w Oxfordzie, Bradley nigdy nie wstąpił w związki małżeńskie, niemniej jednak dwie kobiety odegrały dużą rolę w jego życiu. Pierwszą była tajemnicza E. R., której dedykował swe dzieło, drugą zaś... rudowłosa piękność i autorka ckliwych romansów z wyższych sfer towarzyskich, Elinor Glyn. Z ciekawszych pozycji — Arnold Toynbee składa pośmiertny hołd historykowi Lewisowi Namier. Był naszym ziomkiem, urodził się w Galicji wschodniej, gdzie miał majątek ziemski. Do Anglii wyjechał mając lat dwadzieścia, a pod koniec życia został fanatycznym syjonistą. Zasługi jego w dziedzinie historii dyplomacji zostały nagrodzone tytułem szlacheckim. Wyczerpujący szkic o Berensonie Meyera Schapiry, profesora Akademii Sztuk Pięknych w Columbia, rzuca światło na technikę sukcesu, nie mającego właściwie pokrycia w pracach teoretycznych Berensona. Z okazji wznowienia szkiców Cyryla Connolly, napisanych dwadzieścia lat temu, John Wain rozważa powody nieudanej kariery literackiej jej autora. Connolly na swoim przykładzie ilustruje tezę, że kto nie może zostać pisarzem — zostaje krytykiem. Od czasu zamknięcia *Horizon* jego działalność literacka ogranicza się do tygodniowej kolumny w *Sunday Times* i to do pozycji najbardziej marginesowych. Mając 50 lat wycofuje się wyraźnie na emeryturę. Wreszcie Spender relacjonuje dwie książki autobiograficzne, interesujące zarówno ze względu na swoich autorów, jak na odmienność atmosfery. W *Hired to Kill (Wynajęty do zabijania)* John Morris, późniejszy dyrektor trzeciego programu BBC, opisując pokojowe współdziałanie z zaprzyjaźnionymi Ghurkami przeciw dzikim tubylcom na północno-zachodniej granicy Indii, konstruuje swój portret nienaganną angielszczyzną z beznamiętnością Gibbona. W porównaniu z tym pierwszy tom autobiografii Leonarda Woolfa, obejmujący okres wiktoriański, jest bardziej osobistym i bezpośrednim dokumentem ludzkim.

THE CORNHILL MAGAZINE (nr 4). Pismo to, założone przez Thackeraya

w 1860 roku, uczciło setną rocznicę swego powstania wydaniem 450 stron. Artykuł wstępny Petera Quennela przypomina ważniejsze wydarzenia z historii pisma i wspomina okres dawnej świetności, kiedy łamy jego gościły najwybitniejsze pióra literatury angielskiej. Pierwszy numer miesięcznika miał 120 tysięcy nakładu, po czym norma ustaliła się na 110 tysięcy. Poczytność zapewniały pismu powieści „familijne" drukowane w odcinku. Pierwszy kryzys nastąpił dopiero w 1939 roku. Po wojnie *Cornhill* przekształcił się w kwartalnik. Ilustrowany numer jubileuszowy przynosi szkic Kennetha Clarke *Sztuka i społeczeństwo* i fragment niedokończonej powieści Charlotty Brontë, *Emma*, drukowanej po raz pierwszy w *Cornhill Magazine* pięć lat po jej śmierci. Ponadto rozprawka marchesy Origo *Biografia, prawda i fałsz*, opowiadania Williama Sansoma i Elizabeth Taylor oraz odcinek wierszowanej autobiografii najpopularniejszego poety (czy, jak złośliwi mówią, wierszoklety) angielskiego, Johna Bentjemana, *Wzywany przez dzwon (Summoned by Bell)*.

at

Austria

WORT IN DER ZEIT (Wiedeń), nr 1, styczeń 1961 r. Noworoczny numer redakcja otwiera programową wypowiedzią o sztuce — słowami Marca Chagalla, wypowiedzianymi w Kopenhadze z okazji wręczenia mu (i Oskarowi Kokoschce) nagrody Erazma za rok 1960. Krótka deklaracja Chagalla nawołuje do prostoty i bezpośredniości oraz łączności sztuki z życiem. „Wiele ludzi — czytamy tu — w sztuce świadomie ucieka od realnego świata bądź zniekształca ten świat tak, że nie można go poznać. Rezultatem jest oderwanie. Nie jest usprawiedliwieniem, jeśli się powiada, że realny świat ze wszystkimi formami ludzkiego istnienia zmierza ku bankructwu. Natura trwa tysiąclecia; nigdy nie zbankrutuje, jeśli człowiek — czego nie daj Boże — nie unicestwi jej na długi czas".

Rudolf Heinz pisze o literackim kiczu i literackiej konfekcji (ubrania według mody, książki według mody), a Friedrich Abendroth o austriackim filozofie i publicyście, Friedrichu Heerze, który jest przede wszystkim znany jako wybitny specjalista leksykonowy. Heer jest między innymi współtwórcą *Deutsches Literaturlexikon* (Berno 1950), współpracownikiem nowego wydania wielkiego Brockhausa i wielkiego Herdera, Kürschnera *Gelehrtenlexikon*, słownika *Österreicher der Gegenwart* i innych.

W sprawie „sytuacji powieści" zabiera głos Humbert Fink, który odrzuca wszelkie tezy o „kryzysie powieści" i z optymizmem patrzy na dalszy rozwój prozy. „Włoski pisarz, eseista i tłumacz, Cesare Pavese — twierdzi Fink — powinien być reprezentatywny dla wszystkich, którzy, jak on, wierzą w stały i dalszy rozwój powieści i nie lękają się, że utraci ona swoją substancję, bez względu na to, jakim zostanie poddana eksperymentom. Pavese powiada w swoim dzienniku: «Nie jest prawdą, że nie pisze się w naszym świecie powieści, ponieważ nie wierzy się już w trwanie świata... Teraz powieść szuka nowego prawa w świecie, który się odnawia, i nie może już w nowym świecie poruszać się w dawnych wymiarach»".

Wiersze Buschbecka, opowiadanie Leitera, recenzje bieżących nowości wydawniczych, kronika kulturalna i noty uzupełniają treść numeru.

ÖSTERREICH IN GESCHICHTE UND LITERATUR (Wiedeń), nr 4, grudzień 1960 r. Pierwsza część numeru zawiera artykuły historyczne o przeszłości Austrii, druga zajmuje się zagadnieniami natury literackiej. Ernst Joseph Goerlich powraca tu do średniowiecznej poezji austriackiej, dwie następne prace nawiązują do najnowszych czasów. Pierwsza, Alfreda Hoffmanna, omawia poezję robotniczą dwudziestego wieku w Austrii. Przez ową *„Arbeiterdichtung"* autor rozumie raczej poezję uprawia-

ną przez ludzi chłopskiego lub robotniczego pochodzenia, opisującą pracę i życie przy pracy, a nie poezję o świadomej tendencji społecznej. Tak czy owak, Hoffmann stwierdza, że poezja ta, chociaż jest cenna i godna uwagi, „wiedzie w Austrii macoszy żywot, niepopularna, mało popierana, nie zauważona. Ani jeden z żyjących poetów robotniczych nie jest znany w szerokich sferach publiczności".

Przy końcu numeru znajdujemy omówienia książek, kronikę oraz przegląd wydawnictw za rok 1960, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki austriackiej.

DIE BÜHNE (Wiedeń), nr 28, styczeń 1961 r. Numer wypełniony jest recenzjami i dokładnym omówieniem repertuaru wiedeńskich oraz prowincjonalnych scen Austrii, wreszcie teatralnymi korespondencjami z wielu krajów Europy, a także ze Stanów Zjednoczonych. Jak wynika z relacji, w Wiedniu dwa przedstawienia zwróciły na siebie uwagę publiczności i krytyki: prapremiera *Kardynała z Hiszpanii* Montherlanta (premiera paryska w Comédie Française odbyła się później) oraz trylogia Grillparzera *Złote runo*. Sztuka francuska została przyjęta nieprzychylnie, z dużymi zastrzeżeniami, natomiast wystawienie *Złotego runa* spotkało się z aprobatą.

Dział *Książki* omawia kilka nowych publikacji teatralnych, głównie o charakterze pamiętnikarskim. Tak więc ogłosił swoje wspomnienia Rudolf Frank, aktor, reżyser, dziennikarz, dramaturg, tłumacz i krytyk teatralny, który jest autorem pierwszej inscenizacji Brechta. Frank opowiada o wielkich czasach Duse, potem Kainza, Moissiego, o początkach kariery Elżbiety Bergmann i Heleny Thimig, o dziejach kilku pokoleń europejskich aktorów. Autor mieszka dzisiaj w Szwajcarii i ukończył lat siedemdziesiąt. Powodzenie mają również wspomnienia Curta Goetza, świetnego i błyskotliwego komediopisarza niemieckiego, który wydał książkę pod tytułem *Pamiętniki Peterhansa von Binningen* — zawoalowaną autobiografię, w której główną rolę gra teatr i jego kulisy.

Dział recenzyjny omawia też co ciekawsze nagrania na płytach sztuk teatralnych lub fragmentów wartościowych inscenizacji. W ten sposób wielkie wydarzenia teatru austriackiego zostają utrwalone i ochronione przed niepamięcią. Rzecz godna naśladowania i poddania pod rozwagę przedsiębiorstwu „Polskie Nagrania".

rk

Francja

Przed samym referendum wyszły dwa opóźnione numery LES TEMPS MODERNES, jeden za październik-listopad, drugi za grudzień-styczeń. Obydwa przynoszą bogaty materiał informacyjno-dokumentacyjny o wojnie w Algierze, historii kolonizacji, organizacji algierskiej armii wyzwolenia narodowego, strefach zakazanych etc. Najciekawszym z tych materiałów jest obszerny szkic adwokata Jacques Vergèsa *Wnioski z procesu*. Idzie oczywiście o proces „siatki" Frontu Wyzwolenia Narodowego, w którym Vergès był obrońcą. Jak pamiętamy, w wyniku tego procesu Vergès został na parę miesięcy zawieszony w swoich prawach adwokackich, a jego mowy obrończej nie pozwolono nigdzie wydrukować. Wśród materiałów ściśle literackich w numerze za październik-listopad znajdujemy obszerny szkic Guillemina z przygotowywanej książki o Karolu Péguy pod drastycznym tytułem *Péguy i szóste przykazanie* oraz przetłumaczony z polskiego artykuł Jana Błońskiego o najmłodszej naszej literaturze pt. *Zbuntowani konformiści*. W ostatnim numerze *Zapiski* Antonin Artauda, esej Otto Hahna o pisarstwie Pavesego oraz Leny Leclercq *Mały tekst na marginesie rysunków André Massona*.

Po kilku szarych ostatnich numerach NOUVELLE REVUE FRANÇAISE styczniowy wydaje się tym bogatszy. Otwierają go poetyckie maksymy René Chara, bardzo zresztą hermetyczne, nie przemawiające ani do wyobraźni,

ani do serca. Ale poezji wystarczająco broni w tym numerze Saint-John Perse w przemówieniu wygłoszonym w Sztokholmie przy odbiorze nagrody Nobla. Proza reprezentowana jest świetnie. Składają się na nią interesujące wspomnienia z lat dziecinnych Vladimira Nabokova pt. *Tamten brzeg*, dwa opowiadania: Noel Devaulx *Serenada dla wariatki* i Jeanine Aeply *Kto?*, oraz esej Henri Thomasa o teatrzę w twórczości Eliota. W dziale krytycznym zwraca szczególnie uwagę znakomity szkic Yves Bergera o książce Claude Simona *La Route des Flandres* oraz studium Michel Butora o malarstwie Piet Mondriana. W sumie numer bardzo udany.

Miesięcznik PREUVES też nie pozostał obojętny na aktualność polityczną i wydał w przededniu referendum numer specjalny, suplement do grudniowego, agitujący za rokowaniami z rządem tymczasowym Republiki Algierskiej. W tym numerze specjalnym zebrano drukowane w ciągu roku teksty dotyczące wojny algierskiej, ale żadnych nowych nie dodano. Styczniowy numer przynosi dokończenie studium Karla Jaspersa *Wolność i zjednoczenie* (Niemiec), o którym pisaliśmy już w poprzednim przeglądzie. Studium to, w wielu punktach mętne i niejasne, w jednej tylko sprawie zawiera sformułowania jasne i jednoznaczne. W sprawie mianowicie konieczności uznania wschodniej granicy Niemiec i co do ewentualności powrotu na ziemie polskie przesiedleńców niemieckich. Jaspers stwierdza bez niedomówień, że pozostaje tylko jedna — i to cienka — nadzieja, że mianowicie kiedyś w przyszłości, na podstawie obopólnych rokowań między rządem polskim a niemieckim, rząd polski wyrazi zgodę na powrót pewnej ilości uchodźców niemieckich do Polski, ale w charakterze lojalnych obywateli polskich. (Wydaje nam się ta koncepcja fantastyczna i nierealna, ale fakt, że Jaspers nie widzi innego wyjścia, jest chyba godny podkreślenia). „Ktokolwiek obiecuje więcej — pisze Jaspers — ten może nieświadomie, ale dąży w istocie — choćby się zastrzegał, że myśli tylko o «drodze pokojowej» — do wojny światowej, w której wyniku wszystkie te kwestie stracą sens i rzeczywistość". Chociaż żywimy pewne wątpliwości, czy działalność „tego, co obiecuje więcej", tzn. Adenauera, jest naprawdę nieświadoma, cieszy nas trzeźwy sąd w tej sprawie wybitnego filozofa. Oby trzeźwością tą potrafił zarazić swoich ziomków! W tym samym numerze *Preuves* reportaż z Hiszpanii pióra Jean Bloch Michela oraz wiersze Hölderlina w przekładzie André du Boucheta. W sarkastycznym felietonie o ubiegłorocznych nagrodach literackich tenże Jean Bloch-Michel pisze, że jury nagrody Goncourtów z takim uporem od tylu lat nagradzało kompromitujące książki, że wreszcie musiało trafić na kompromitującego autora. Dobrze im tak!

W listopadowym CRITIQUE warto zasygnalizować szkice Duvignaud o Walterze Benjaminie, Borgala o Stendhalu, Duranteau o teatrze O'Caseya, Mehla o Karlu Barth'cie. W grudniowym prace Ricardou o *La Route des Flandres* Claude Simona, Hamarda o Durrellu i Pénarda o dziennikach Léautauda. Szczególnie interesujący jest szkic o Durrellu, gdyż jest to pierwszy bodajże we Francji, lecz symptomatyczny, głos gwałtownie krytyczny. A to z powodu *Cléa*, ostatniego tomu tetralogii (poprzednie tomy: *Justyna, Balthazar, Mountolive*). Ostatni ten tom, zdaniem krytyka, miast utrwalić i przedłużyć znaczenie całości, kompromituje tylko zamysł autora taniutką pseudo-filozofią i wręcz alegorycznym traktowaniem postaci. I tak np. Justyna, która wydawała się nam jedną z najciemniejszych i najbardziej fascynujących postaci kobiecych w literaturze, okazuje się symbolem „złej miłości", histeryczną Żydówką, którą potrafi wyleczyć z histerii krótka kuracja psychanalityczna Pursewardena. Hamard pisze o gorzkim rozczarowaniu czytelnika na widok tak wielkiego talentu bawiącego się li-tylko w wirtuozerię techniczną, nie wnoszącą nic nowego do naszej znajomości duszy ludzkiej. Z reformatora i odnowiciela powieści, jakim zdawał się być, Durrell stacza się na pozycje pisarza tradycyjnego, niemal że wiktoriańskiego, nawiązując do literatury dydaktyczno-moralizatorskiej, do tradycji D. H. Lawrence'a, która na pewno nie należy do najlepszych. Wątpić jednak należy, czy zmieni to radykalnie niechętny stosunek do pisarza krytyki

angielskiej. Wprawdzie *Cléa* przyjęta została nieco goręcej niż poprzednie tomy, ale okrutny Toynbee i tę powieść bezlitośnie zhepał w *Observerze*. Cokolwiek by jednak można o Durrellu powiedzieć — konkluduje Hamard — nie odbierze mu się jednego: że był mianowicie niezrównanym piewcą Aleksandrii.

Wciąż jeszcze nie dotarł do nas ósmy numer LETTRES NOUVELLES, zawierający szkice Normana O. Browna o psychoanalizie w odniesieniu do historii, ale za to otrzymaliśmy już dziesiąty. Jest to (zgodnie z zasadą tego wydawnictwa: raz numer pisma, raz książka) tom Georges Charbonniera *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*. Ambitny ten realizator radiowy wydał uprzednio w kolekcji *Lettres Nouvelles* dwa tomy rozmów przed mikrofonem z najwybitniejszymi malarzami naszego czasu. Tym razem rozmówcą jest wielki uczony, antropolog, badacz tzw. prymitywnych społeczeństw. Forma rozmów radiowych zapewnia tej książce wielką przystępność, choć nie kosztem treści, która pozostaje trudna — bo jest w istocie swej trudna. Wydaje mi się, że tego rodzaju popularyzacja na najwyższym poziomie powinna i u nas znaleźć swoje miejsce, może np. w bibliotece *Problemów*, gdzie doskonale zmieściłby się przekład tej niewielkich rozmiarów, a tak bardzo zapładniającej książeczki.

Ostatni zeszłoroczny numer kwartalnika DIOGÈNE przynosi parę interesujących artykułów o zbieżnościach cywilizacyjnych (średniowieczne kontakty Indie-Zachód, porównanie struktur religijnych chrześcijaństwa i islamu, Żydzi i Muzułmanie) oraz jeden szkic z dziedziny demografii (Jean Fourastié — *Trzy spostrzeżenia o najbliższej przyszłości świata)*, wręcz sensacyjny. Cyfry podawane przez autora są prawdopodobnie fachowcom dobrze znane, niemniej jednak laika napawają przerażeniem. Idzie mianowicie o wciąż wzrastające zaludnienie naszego globu. W chwili obecnej przeciętna wieku ludzkiego w Europie wynosi od 60 do 70 lat, w roku 2000 wynosić będzie według wszelkiego prawdopodobieństwa około 80. (Orientacyjnie: w początku osiemnastego wieku wynosiła we Francji dwadzieścia pięć lat!) W początkach naszej ery świat zamieszkiwało sto milionów ludzi, dziś jest nas dwa miliardy czterysta milionów, w roku 2000 wg obliczeń ONZ będzie nas około 6 miliardów trzysta milionów. Innymi słowy w przeciągu dwóch i pół tysiąca lat (od czasów Peryklesa do roku 2000) ludzkość pomnoży się przez sto. Następny jednak skok, nowe pomnożenie przez sto, nastąpi — ciągle wg obliczeń kompetentnych organów ONZ — już za lat dwieście siedemdziesiąt. W roku 2270 glob nasz liczyć sobie będzie około 650 miliardów mieszkańców. Daje to średnią zaludnienia ok. 100 mieszkańców na hektar (jeśli założymy, że „powierzchnia mieszkalna" ziemi pozostanie taka sama, jak dziś). Otóż jest to ni mniej ni więcej, tylko gęstość zaludnienia Nowego Jorku w roku 1950! Nawet jeśli tę „powierzchnię mieszkalną" uda się powiększyć w dwójnasób (przez zrównanie gór, zasypanie części oceanów, użyźnienie pustyń itd.), gęstość zaludnienia spadnie do 50 mieszkańców na hektar, co równa się gęstości zaludnienia rejonu wielkiego Paryża w roku 1959. Wnukom naszych wnuków zacznie więc być na ziemi trochę ciasno, chyba że dziadkowie ich dziadków postarają się coś tu wymyślić — niekoniecznie wysadzając w powietrze naszą biedną ziemię, co byłoby rozwiązaniem wprawdzie radykalnym, ale chyba nie najinteligentniejszym.

jl

Jugosławia

DELA (Belgrad), Nr 8, 9, 10/1960. Ostatnie, jakie do nas doszły, numery czasopism literackich oferują sprawy różnorodne, choć pozbawione akcentów rewelacji. Sporo nowej prozy, nieco rzeczy wyciągniętych z szuflad starych pisarzy, wstęp do *Mandarynów* Simone de Beauvoir, którzy te-

raz ukazują się na tym rynku, garść szczegółów o działalności Eichmanna na terytorium Węgier — oto ważniejsze pozycje belgradzkiego *Dela* za sierpień-wrzesień. Również następny numer nie przyniósł nic godniejszego uwagi poza ciekawymi rozważaniami, ujętymi w formę raptularza, Bory Cosicia, zatytułowanymi dość zawile — *Wstęp do krytyki bezpośredniej nadbudowy życia.* Współczesne społeczeństwo jugosłowiańskie, stale jeszcze podlegające silnemu ciśnieniu nawyków i tradycji ludowych oraz drobnomieszczańskich, chłonie bez dokładniejszej selekcji nowe treści, aplikowane przez dzisiejszą cywilizację i kulturę masową. To ustawiczne zderzanie się zupełnie odrębnych współczynników kulturotwórczych prowadzi do nieuchronnych paradoksów i dezorientacji, co w następstwie utrudnia wybór istotnych wartości oraz wypracowanie nowoczesnego stylu życia. Problem ten, wracający zresztą bardzo często na łamy prasy i książek, uważa się za niezmiernie doniosły dla rozwoju świadomości społeczeństwa w nowych warunkach ustrojowych; w skrócie dałoby się go sformułować jako m. in. walkę z reliktami „mentalności bałkańskiej", ze swoistą odmianą dulszczyzny znad Dunaju i Sawy.

POLJA (Nowy Sad), Nr 9/1960. *Ankieta o guście,* przeprowadzona z kilkoma pisarzami w nowosadzkim czasopiśmie *Polja,* podejmuje w nieco zawężonym zakresie wspominane zagadnienia. Znany pisarz starszego pokolenia, Dusan Matić, odpowiadając na pytanie, czy gust współczesnego Jugosłowianina można uznać za nowoczesny, zwrócił uwagę na szybkie tempo przemian, powodowanych rozwojem techniki, a w związku z tym na prawdopodobieństwo zmian w tej dziedzinie: „...Mimo wszystko zaskakuje mnie — jako że w pewien sposób uczestniczyłem przy narodzinach nowoczesnej sztuki: malarstwa z Picassem, poezji surrealistycznej, filmu — z jaką łatwością sztuka nowoczesna staje się chlebem powszednim, chociaż przed 20—30 laty była prawdziwym skandalem i przedmiotem podziwu grupy egzaltowanych i ekscentrycznych osobników". Podkreślając sugestywność nowoczesnej sztuki Matić wskazał na Picassa, który dał prawdę artystyczną o okrucieństwach współczesnej wojny, „właśnie Picasso, a nie jakiś akademicki burżuazyjno-realistyczny czy socjalistyczno-realistyczny malarz. Ci nie dysponują środkami, by to wyrazić. Tym pozostawiam dobrze wykonane zdjęcia". Matić jest zdania, że człowiek rozumiejący sztukę nowoczesną potrafi lepiej odbierać dawną sztukę klasyczną: „...Po Picassie lepiej rozumiemy dzieła Egipcjan i Greków czy Leonarda da Vinci. Nie jest rzeczą przypadku, że Freud odkrył w naszych czasach, iż pod fałdami sukni Świętej Anny kryje się ptak z rozpostartymi skrzydłami... Po Prokofiewie i Debussym lepiej rozumiemy Chopina". Matić sądzi następnie, iż artystyczny smak współczesnego człowieka trzeba pojmować znacznie szerzej i nie należy go sprowadzać do percepcji samej sztuki nowoczesnej — nie wierzy wreszcie, aby smak można było rozwijać za pomocą dydaktycznych środków. Pozostali uczestnicy ankiety zatrzymali się nad zagadnieniami estetycznego wychowania młodzieży, opowiadając się za koniecznością kształcenia wrażliwości na dawną sztukę, co jest warunkiem *sine qua non* właściwego stosunku do nowoczesności.

Lublańskie PERSPEKTIVE, Nr 10/ /1960, przynoszą interesujący artykuł problemowy Tomislava Ketiga o sytuacji we współczesnej dramaturgii jugosłowiańskiej. Autor rozpatruje twórczość sceniczną zademonstrowaną na tegorocznym Festivalu Teatralnym w Nowym Sadzie *(Sterijno pozorje).* Oto wnioski z rozmyślań nad 40 sztukami, które zgłoszono do nagród i wyróżnień: a) większość tekstów jest literacko niedopracowana, b) niewiele sztuk jest poprawnych pod względem konstrukcji dramatycznej, c) idee proponowane przez autorów są zupełnie wątpliwe z punktu widzenia aktualnych zainteresowań społeczeństwa, d) biorąc pod uwagę zawartość fabularną można je podzielić na dwie grupy:

1) tematyka wojenna z następującym schematem, który występuje w różnych wariantach: młody inteligent przeżywa wewnętrzny kryzys. Mimo powiązania ze środowiskiem burżuazyjnym, z siłami reakcji, jest w gruncie rzeczy człowiekiem uczciwym, wobec czego wyposaża się go w pozy-

tywne cechy charakteru. Nic już nie przeszkadza, aby przeszedł na pozycje postępowe, w czym mu zazwyczaj dopomaga miłość. I oto mamy rozwiązany problem, pokazany albo w atmosferze patetycznego happy endu, albo w stylu tragicznym poprzez uśmiercenie głównego bohatera,

2) tematyka powojenna — on (znowu inteligent) społecznie aktywny itp. Ona, dziecko drobnomieszczańskie, niezbyt postępowa, ale ambitna. Dochodzi do nieporozumień na tle spraw osobistych — autor niby przypadkiem „demaskuje" ich podwójną grę, pokazując przy tym palcem: uwaga, tu tkwi sedno sprawy!

Ketig proponuje szereg reform, które by usprawniły system kryteriów i ocen, stosowanych z reguły na nowosadzkich festiwalach, będących nie tylko przeglądem jednorocznego dorobku, ale i sprawdzianem rozwoju i perspektyw dramaturgii.

I — kilka poloników.

Prasa jugosłowiańska skwitowała notatkami i artykułami pobyt Marii Dąbrowskiej w tym kraju. M. in. belgradzka KNIGA I SVET (z września) opublikowała artykuł informacyjny pióra Stojana Subotina, który nakreślił główne linie rozwojowe i miejsce tej twórczości w naszej literaturze: „(Dąbrowska)... aktywny uczestnik współczesnego życia literackiego i kulturalnego, wielka pisarka oraz niezrównany znawca i mistrz języka polskiego, zajmuje w dalszym ciągu poczesne miejsce w literaturze, której nie można by wyobrazić sobie bez jej udziału". Sama Dąbrowska prezentuje się w tym numerze dużym fragmentem z eseju *Rozważania o literaturze* i kilkoma rysunkami wykonanymi przez pisarkę w czasie jej pobytu w Dalmacji w 1936 roku.

Sarajewski ŽIVOT, Nr 6/1960, przynosi przekład sześciu wierszy Tadeusza Różewicza z tomu *Formy*, zaopatrzonych w notę tłumacza, P. Vujicicia. Czytamy tu m. in., że „Różewicz usilnie zmierza w kierunku jakiegoś idyllicznego życia, w którym panują piękno i harmonia moralna. Ale obrazy, które mu się nasuwają, bardziej przypominają wizje Goyi z Caprichos. Świat jest w nich rozbity, niepełny, zdekomponowany w elementarnych formach... Wszystko w nim jest prymitywne i proste, jak pojęcia dobra i zła. Za pomocą tych elementów poeta próbuje osiągnąć ciszę i zrozumienie".

Z zagrzebskiej REPUBLIKI, Nr 10/ /1960, dowiadujemy się, że Stanisław Przybyszewski był autorem wysoko cenionym przez Maurice'a Blancharda. Opublikowano niedawno w Paryżu fragmenty korespondencji tego pisarza z R. Rollandem w sprawie wysunięcia jugosłowiańskiego pisarza Josipa Kosora do nagrody Nobla w 1923 roku: Blanchard, prezentując swego przyjaciela Rollandowi, France'owi i Maeterlinckowi, u których zabiegał o poparcie kandydatury Kosora, powoływał się kilkakrotnie na Stanisława Przybyszewskiego, który jeszcze przed I wojną światową pisał z entuzjazmem o twórczości Jugosłowianina.

sk

Niemcy

NEUE DEUTSCHE LITERATUR (Berlin — NRD), nr 1, styczeń 1961 r. Numer rozpoczyna się artykułem Wolfganga Joho pod tytułem *Nasze narodowe zadanie*. Jest to pierwsza jaskółka przed V Kongresem Pisarzy Niemieckich, który ma się odbyć w bieżącym roku w Niemieckiej Republice Demokratycznej. Autor ocenia tu w bardzo ogólnych zarysach rozwój życia literackiego pomiędzy ostatnim a przyszłym kongresem, uważając za najważniejsze zdobycze tego okresu: 1) zwycięstwo aktualnej tematyki w literaturze, 2) duży dopływ młodych pisarzy i nowych nazwisk. „Byłoby jednak błędne i niebezpieczne — czytamy — osiąść na laurach takich statystyk i nowych nazwisk". W statystyce „pojawiają się tytuły, nazwiska, omawiane tematy — ale jak potraktowano te tematy, w jakiej mierze i czy w ogóle udało się autorom przekonywająco ukształtować ważny problem,

o tym statystyki i wyliczenia jeszcze nie dają pojęcia. Właśnie z tego, z jakości i skuteczności twórczości literackiej, musimy zdać sobie sprawę nie tylko na kongresie, lecz także przed i po nim, ustawicznie, we wszystkich gremiach i dyskusjach".

Za główny problem współczesnej literatury uważa Joho zagadnienie podziału narodu niemieckiego oraz pojawienie się takich dzieł literackich, które by nie tylko przemawiały w imieniu całych Niemiec, lecz także znalazły drogę do czytelników w obu państwach niemieckich. Takich utworów jest dotychczas, zdaniem autora, niewiele.

Z prozy znajdujemy dwa fragmenty powieści. Dieter Noll drukuje wyimek z drugiej części powieści *Przygody Wernera Holta*. Ten urywek poprzedzają wywody Ewy Strittmatter o Nollu, prozaiku, który zadebiutował dwoma tomami reportaży, a w roku 1960 wydał pierwszy tom wspomnianej powieści. Drugi fragment powieściowy. *Sąd upiorów*, publikuje Max Walter Schultz. Dział poetycki zawiera wiersze Kuby, Bernda Jentzscha i trzech młodych debiutantów: Völkela, Koeppena, Härtelta.

Z krytycznych szkiców zwraca uwagę artykuł Kurta Batta o literaturze pisanej w dialekcie (tzw. „plattdeutsch") — częstym zjawisku w Niemczech drugiej połowy XIX wieku, które niekiedy, na przykład w twórczości Fritza Reutera, przekraczało granice regionalizmu. Numer zamykają recenzje bieżących nowości wydawniczych, przegląd kulturalny, glosy i kronika.

SINN UND FORM (Berlin — NRD), nr 5 i 6, listopad-grudzień 1960 r. Numer ten dawał długo na siebie czekać, wreszcie ukazał się w podwójnej objętości, przynosząc bogatą i ciekawą treść. Wśród prozy wyróżniają się dwa utwory. Autorem pierwszego, noweli *Światło na szubienicy*, jest Anna Seghers, która w listopadzie minionego roku ukończyła sześćdziesiąt lat. Opowiadanie, dotychczas nie drukowane, łączy się tematycznie i chronologicznie z tak zwanymi „karaibskimi nowelami", z opublikowanymi przed laty utworami: *Wesele na Haiti* i *Ponowne wprowadzenie niewolnictwa na Gwadelupie*. Nowelistyczny tryptyk opiera się na historycznym materiale źródłowym i należy do najlepszych dzieł autorki. W tymże numerze poświęca także Annie Seghers, z okazji jej jubileuszu, krótki szkic Stefan Hermlin.

Drugie opowiadanie, pióra Georga Kaisera, pochodzi z pośmiertnej teki pisarza i też po raz pierwszy ukazuje się w druku. Kaiser należał do czołowych postaci niemieckiego ekspresjonizmu i osiągnął rozgłos przede wszystkim jako dramaturg. W 1933 roku emigrował z Niemiec, zmarł w Szwajcarii w roku ukończenia drugiej wojny światowej. Tytuł noweli brzmi *Po przegranej wojnie*. Ciekawy szkic o tym pisarzu, pod tytułem *Epik Georg Kaiser*, publikuje Walther Huder.

W dziale krytycznoliterackim godna uwagi jest praca Kurta Schnellego o księdzu Henri-Joseph Laurensie, francuskim pisarzu i publicyście Oświecenia. Laurens należy do autorów drugiego rzędu, ale jest autorem ciekawym i niesłusznie zapomnianym. Ze względu na swoją antyklerykalną działalność, skierowaną głównie przeciwko jezuitom, musiał wyemigrować do Holandii, skąd udał się do Frankfurtu nad Menem, gdzie dopełnił się jego nieszczęsny los. Tutaj został aresztowany i przekazany duchownemu sądowi w Moguncji, który skazał go na dożywotnie więzienie za bluźnierstwo i herezję. W 1793 wojska francuskie oswobodziły go z więzienia, ale Laurens był już wtedy w sidłach obłędu i niebawem po uwolnieniu zmarł. Praca Schnellego, napisana żywo i ciekawie, opiera się na nie znanych dotychczas materiałach, wydobytych z katedralnych i diecezjalnych archiwów w Moguncji. Szkic Helmuta Richtera o Wilhelmie Raabem i artykuł Ernsta Fischera o liryce Johannesa R. Bechera uzupełniają część krytyczną numeru.

Obcą literaturę reprezentują wiersze Florette Morand, poetki z Gwadelupy, tłumaczone z języka francuskiego, i fragment powieści Gastona Baisette'a *Grona mojej winnicy*, dalej zapiski doktora Makowickiego o śmierci Lwa Tołstoja oraz opowiadanie Czechowa, o którego nowelistyce pisze Wolf Düwel. Numer zamykają uwagi Herberta Iheringa o wydarzeniach w dziedzinie teatru i filmu.

NEUE DEUTSCHE HEFTE (Gütersloh), nr 77, grudzień 1960 r. Najciekawszą pozycją numeru jest praca Wolfganga Rothego pod tytułem *Młody Broch*, która rzuca nowe światło na twórczość jednego z najwybitniejszych prozaików naszego stulecia. Rothe powołuje się w swoim studium na materiały odnalezione w spuściźnie Brocha, a wcielone teraz do ostatnich tomów monumentalnego wydania zbiorowego. Broch, urodzony w 1886 roku w Wiedniu, przyszedł do literatury dosyć późno, po ukończeniu czterdziestego roku życia, i zabawił przy niej niedługo. Jego pierwsza powieść, trylogia *Lunatycy*, wyszła z druku w latach 1928—1931, a już u schyłku trzydziestych lat pisarz odszedł do eseistyki filozoficznej i socjologicznej. Część krytyków była dotychczas zdania, że Broch, świadomy granic swego talentu, porzucił dobrowolnie prozę i zajął się „metapolityką", inni, jak na przykład Blöcker, byli zdania, że „uchylił się od swojego właściwego powołania" i zdradził prozę na rzecz filozofii. Rothe obala obie tezy.

Autor szkicu podaje wiele nowych szczegółów biograficznych, co ma tym większą wagę, że Broch milczał jak zaklęty, nie napisawszy nigdy ani słowa o swojej młodości. A życie jego przypomina, przynajmniej od zewnątrz, do złudzenia historię Kafki. Ojciec Brocha, podobnie jak stary Kafka, pochodził z Czech, jak tamten biedował za młodu i potem dorobił się majątku, jak tamten był autorytatywny i wybrał dla syna karierę nieliteracką. Stary Broch stał się właścicielem kilku fabryk tekstylnych i zmusił potem syna do objęcia kierownictwa przedsiębiorstwa. W sędziwym wieku zdziwaczał, był wtedy postacią znaną wśród wiedeńskich oryginałów, codziennie rano chodził na spacer do Ringu, a w południe wyjeżdżał dwukonnym powozem, którym powoził lokaj w liberii, najczęściej pijany i wywijający zamaszyście biczyskiem. Dopiero po śmierci ojca Broch sprzedał fabryki. Nabywca nie zapłacił pieniędzy, spór wlókł się latami i w końcu pisarz pozostał bez środków do życia. Mógł zająć się literaturą, był wolny: od niemiłych zajęć i od pieniędzy.

Otóż w pośmiertnej tece Brocha znaleziono mnóstwo jego prac młodzieńczych. Była tam tylko jedna nowela, reszta — prace filozoficzne, eseje o tematyce społecznej i psychologicznej. Rothe wnioskuje tedy słusznie, że Broch nie uciekł od powieści do filozofii, gdyż ta dziedzina interesowała go od wczesnych lat i wywarła wpływ na jego prozę literacką. Refleksje polityczne i dotykające problemów psychologii mas z lat czterdziestych nie były tedy ucieczką od muz, ale główną linią zainteresowania, która przez dziesięć lat wplatała się w sferę powieści, a potem od niej się uwolniła. Rozprawa Rothego obfituje w ciekawe spostrzeżenia i nowe szczegóły z życia i twórczości Brocha, dotychczas mało lub wcale nie znane.

Z innych prac trzeba wspomnieć szkice: Mennemeiera o dramaturgii Anouilha i Stuckenschmidta o młodych kompozytorach niemieckich. Dział recenzji zawiera kilkanaście omówień bieżących nowości wydawniczych.

MERKUR (Stuttgart), nr 154, grudzień 1960 r. W tym numerze oryginalna twórczość literacka ma prymat nad esejem lub rozprawą krytyczną. Martin Walser, prozaik młodszej generacji, autor powieści *Małżeństwa w Philippsburgu* i *Halbzeit*, która miała wiele ciekawych i przychylnych recenzji, drukuje opowiadanie *Piękne zwycięstwo*. Walser debiutował w połowie pięćdziesiątych lat i otrzymał wyróżnienie „Grupy 47". Próbował także swoich sił w słuchowisku radiowym. Jeszcze później od niego rozpoczął Martin Meckel, który publikuje tu kilka wierszy. Meckel, grafik i liryk, ma już w dorobku tomik poezji i tom nowel. Dotrzymuje im towarzystwa świetny poeta i autor słuchowisk radiowych, Günther Eich, najlepszy bodajże specjalista w dziedzinie twórczości radiowej w Niemczech, który tu prezentuje słuchowisko *Widok na Wenecję*. Odznacza się ono świetnie prowadzonym dialogiem, dowcipem i polotem myśli.

W dziale krytycznym znajdujemy krótki szkic Gerharda Zwerenza o Leszku Kołakowskim, omówienie powieści *Czas nadziei* Charles'a P. Snowa, angielskiego prozaika, który staje się z dnia na dzień popularniejszy w Niemczech, oraz recenzje kilku nowości wydawniczych, przeważnie niemieckich autorów.

DEUTSCHE RUNDSCHAU (Baden-Baden), nr 12, grudzień 1960 r. Numer zawiera kilka ciekawych szkiców. Lekturę warto zacząć od pracy K. Schaudera *Pisanie jako rzemiosło*, która powstała na marginesie książki Malcolma Cowleya *Writers at Work* i zmierza do wywodów natury uogólniającej. O technice pisania powieści czytamy: „Chociaż nikt z autorów nie obywa się dzisiaj bez świadomego lub nieświadomego planowania, żaden z nich systematycznie nie opracowuje sceny za sceną, nim siądzie do pisania. Jeśli nawet rusztowanie akcji zostało w niejakiej mierze wzniesione, to mimo to rozbudowa powieści przypomina wyprawę w nieznane. Absolutną pewność przy pisaniu ma tylko niewielu pisarzy. Nawet wtedy może się zdarzyć, że postać powieściowa rozwinie się nagle inaczej, niż autor pierwotnie planował. Pisanie powieści jest tedy przedsięwzięciem, którego wynik jest w większości wypadków niewiadomy. Tym samym wydaje się niesłuszne pojęcie, jakoby powieściopisarz kształtował swoje postacie według żyjących wzorów. Ich powieści są w najlepszym wypadku wariacjami na temat zaczerpnięty z rzeczywistości. Jak mało autorzy są pewni swej sprawy, wynika i z tego, że opracowują kilkakrotnie swe dzieła — niektóre książki po pięć razy — i często projektują kilka wersji powieści. Nawet kiedy książka jest ukończona, pozostaje w pisarzach uczucie niezadowolenia i klęski. Tak znany pisarz, jak Faulkner, przyznaje nawet: „Nikt z nas nie może urzeczywistnić marzenia o doskonałości. Dlatego obowiązuje nas maksyma: w obliczu wielkiej klęski trzeba nadal robić to, co niemożliwe".

Czy pisanie sprawia autorowi przyjemność? Odpowiedź w tej materii jest również przecząca: „Tylko dla niewielu autorów pisanie jest hobby, które daje zadowolenie; dla większości jest to uciążliwe zajęcie, przed którym ogarnia ich strach. Tomasz Mann, jak wiadomo, określił pisarza jako człowieka, który niechętnie pisze. Nawet dla autora powieści obyczajowo-kryminalnych, Simenona, pisanie jest „jak gdyby powołaniem do nieszczęścia".

Wypada wskazać na szkic Mario Ludwiga *Ci, którzy kształtują współczesność*, zawierający socjologiczną analizę kulturalnego managerstwa na Zachodzie. Autor wyróżnia trzy typy ludzi, które kształtują gust i opinię: doradcy reklamowego (wszystko jest towarem, który trzeba narzucić konsumentowi), sprawozdawcy telewizyjnego (ekran staje się koncentratem, namiastką kultury) i krytyka gazetowego (mieszczanin czyta gazetę zamiast książek). „Prawie wszędzie — pisze Ludwig — ulegamy wpływom tych managerów współczesności. Na każdym kroku spotykamy się z reklamą. Nasza lektura ogranicza się do gazet. Resztę wolnego czasu spędzamy przed telewizorami. Zawsze inni myślą za nas. Nasze myśli są prefabrykowane."

W dziale prozy znajdujemy przekład fragmentu *Piórkiem flaminga* Wojciecha Żukrowskiego, o którym redakcja podaje w nocie kilka szczegółów bio- i bibliograficznych. Numer zamykają recenzje bieżących nowości wydawniczych i noty.

BLÄTTER UND BILDER (Würzburg-Wien), nr 11, grudzień 1960 r. W drugim roku istnienia tego pisma wyklarowała się ostatecznie jego artystyczna linia. Jest to najbardziej konsekwentny i najradykalniejszy w Niemczech organ awangardy w sztuce. Znajdują tutaj gościnę poeci, malarze i muzycy wszystkich krajów. Występują nie tylko ze swoimi utworami, ale i z teoretycznymi wypowiedziami, które są pełne wigoru i temperamentu, niekiedy bardzo oryginalne, niekiedy bardzo dyskusyjne. W każdym razie pismo jest żywe, poprawia się z numeru na numer i doskonali swoją szatę graficzną. Słowo, reprodukcja i zdjęcia tworzą tu jedność.

O sztukach plastycznych piszą tym razem Mathieu, Read i Jürgen-Fischer. Francuz Georges Mathieu rozwodzi się na temat upadku form w malarstwie, Anglik Read pisze o amerykańskim rzeźbiarzu Armitage'u, niemiecki malarz Jürgen-Fischer — o monochromii.

Najciekawiej przedstawia się dział poetycki. Wypełniają go wiersze kilku poetów różnej narodowości. Najpoczesniejsze miejsce zajmuje tu Zbigniew Bieńkowski ze swoim poematem *Widzę i opisuję* (w niemieckim: *Ich sehe und beschreibe. Ein Poem*). Ten

duży utwór redakcja wydrukowała w całości, bez skrótów, w doskonałym przekładzie Karola Dedeciusa. Tłumaczenie jest wierne i zarazem pełne polotu, oddaje w sposób naturalny, unikając ociężałej terminologii filozoficznej (tak charakterystycznej dla niemczyzny), intelektualną treść poematu. W Dedeciusie nasza literatura znalazła nie tylko życzliwego i zasłużonego propagatora, lecz także jednego z najlepszych tłumaczy, co dotychczas jeszcze nie zostało należycie podkreślone. Dedecius uzupełnia także poemat Bieńkowskiego krótkim szkicem, w którym kreśli literacką sylwetkę polskiego poety.

Z obcych poetów zwraca uwagę Czikaja U Tam'si, liryk kongijski, który drukuje w tym numerze cykl wierszy (tłumaczony przez Jahna z francuskiego na niemiecki).

DIE KULTUR (Monachium), nr 158, grudzień 1960 r. Nerwem miesięcznika wciąż pozostaje polemika, żywa i celna, skierowana głównie przeciwko konserwatywnym tendencjom w niemieckiej kulturze. W tym numerze łamy pisma wypełnione są wypowiedziami przeciwko Friedrichowi Sieburgowi, głównemu publicyście kulturalnemu *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, który zaoponował przeciwko manifestowi niemieckich pisarzy wyrażającemu solidarność z intelektualistami Francji w ich walce z algierską polityką de Gaulle'a. Sieburg, za czasów Hitlera radca kulturalny ambasady niemieckiej w okupowanym Paryżu, nazwał manifest niemiecki niedojrzałym krokiem i uznał go za mieszanie się do cudzych spraw.

Wielu niemieckich pisarzy daje Sieburgowi ostrą odprawę, a Hans Werner Richter pisze: „Wszędzie, gdzie władza zaciska pięści, tam jest i Friedrich Sieburg. Hitler, de Gaulle, Adenauer — Sieburg jest przy tym. Ubóstwia wykonawców władzy... Sieburg jest podwładnym i służy każdej zwierzchności, czasem w cywilu, czasem w mundurze... Wierny sługa Hitlera, radca legacyjny w Paryżu w czasie wojny, prawa ręka osławionego posła Abetza, zadawał sobie dużo trudu, by zachęcić Francuzów do narodowego socjalizmu. Zawsze się mieszał w wewnętrzne sprawy Francji, próżny i w miarę skromny, i oczywiście mieszał się słowem... Ten zawsze gadatliwy człowiek nie umie milczeć, musi mówić i teraz miesza się po raz drugi nie tylko w wewnętrzne sprawy Francji, albowiem zamiast Hitlera broni teraz de Gaulle'a (co za niesmak), lecz także w polityczne sprawy niemieckich pisarzy. Czas, byśmy się odcięli od tego politycznie i moralnie niekwalifikowanego człowieka".

Gorzkich słów przeciw niektórym pisarzom współczesnych Niemiec, którzy teraz doszli do honorów, chociaż kiedyś wiernie służyli faszystom, nie skąpi też Hermann Kesten. W jego artykule *Inne narody, inne zwyczaje* przewija się duża ilość znanych i uznanych nazwisk, na których jakoś szybko zblakły brunatne plamy. Lista jest pokaźna: Benn, Britting, Carossa, Jünger, Mell, Gaiser, Ina Seidel itd., itd. — aż przykro czytać.

Numer zawiera recenzje bieżących nowości wydawniczych, przegląd wydarzeń teatralnych, mnóstwo not i glos.

rk

Stany Zjednoczone

PARTISAN REVIEW (vol. XXVII, nr 4) przynosi drugą część obszernego studium Dwighta Macdonalda, *Masscult and midcult* (część pierwsza drukowana była w numerze 2).

Tok jego wywodów w skrócie wygląda następująco: Kultura masowa, zwulgaryzowana forma kultury warstw wyższych, złamała monopol dawnej elity umysłowej, stając się dostawczynią dóbr kulturalnych. W przeciwieństwie do kultury ludowej, która powstawała samorzutnie, „oddolnie", kultura masowa jest narzucona z góry. Powodzenie szmiry polega na tym, że preparuje ona sztukę dla odbiorcy tak, aby oszczędzić mu wysiłku, dostarcza mu skróconej drogi do artystycznych doznań, omijając to, co musi być z konieczności trudne w prawdziwej sztuce. Kultura

masowa i jej odrośl ostatnia, *midcult*, jest to kultura zdeprecjonowana, która unika spraw najistoniejszych (sexu, śmierci, klęski, tragedii), jest letnia, ugodowa, nieprawdziwa. Kultura masowa zaciera przegrody klasy, tradycji i smaku. Miesza i rozbełtuje wszystko razem, tworząc kulturę zhomogenizowaną, i w ten sposób niszczy wszelkie wartości. Kultura „wyższa" próbowała bronić się w dwojaki sposób: ucieczką w akademizm, czyli próbą konkurowania na zasadzie lepszego towaru, lub ucieczką w awangardyzm, czyli wycofując się ze współzawodnictwa. Awangarda (Joyce, Strawiński, Picasso) starała się odgrodzić jakiś teren, na którym mógłby jeszcze działać poważny artysta. Ruchowi temu zawdzięczamy wszystko, co jest w sztuce żywe na przestrzeni ostatnich siedemdziesięciu lat. Jednak z biegiem czasu kultura masowa zaczyna przybierać barwę dwóch odmian dawnej kultury elitarnej, akademizmu i awangardy, i oto rodzi się *midcult*, amorficzna kultura *middlebrow*, kultura z intelektualnymi pretensjami. Najbardziej alarmująca jest jej dwoistość, grozi bowiem pożarciem obojga rodziców. Macdonald wymienia cztery utwory będące tego przykładem, cztery sukcesy *midcultu* uwieńczone nagrodą Pulitzera. Jest to *Stary człowiek i morze* Hemingwaya, Thorntona Wildera *Nasze miasto*, Archibalda Mac Leisha *J. B.* i Stephena Beneta *John Brown Body*. Pseudobiblijna proza *Starego człowieka* u pisarza, który odkrył realistyczny dialog, jest czymś przygnębiającym, zwłaszcza jeżeli zestawi się ją z nagą i pozbawioną komentarzy metodą, która przyniosła młodemu Hemingwayowi sławę. W *Naszym mieście* wstawki i komentarze mizdrzącego się do publiczności narratora to typowy *midcult*. Brecht używa tych samych środków dla stworzenia ciekawego „efektu alienacji"; rozpraszania iluzji scenicznej. Te cztery utwory pokazują, jak współczesny idiom wchodzi w służbę banału. *Midcult* przedostaje się wszędzie. Psychoanaliza dla ubogich zaśmieca popularne magazyny. Dawne bastiony awangardyzmu, jak Muzeum of Modern Arts i American Civil Liberties Union, stały się szacownymi instytucjami. Bunty obecne mają już inny charakter, celem ich jest ekscentryczność. Dwie najbardziej zaawansowane grupy „malarzy akcji" i beatników różni od starej awangardy zupełne odcięcie od tradycji. Utwory Joyce'a i Picassa dowodzą ogromnej wiedzy o zdobyczach przeszłości, natomiast utwory Jacka Kerouaca czy Clifforda Stilla ani trochę. Granica między eksperymentem a absurdem przestała istnieć. Zmieniła się struktura życia kulturalnego. Uwaga Ortegi y Gasseta o „barbarzyństwie specjalizacji" bardzo trafnie oddaje ten stan rzeczy: „Dziś, kiedy jest więcej uczonych niż kiedykolwiek, ilość ludzi kulturalnych jest mniejsza niż, na przykład, w 1750 roku". Macdonald uważa Amerykanów za typowych odbiorców szmiry i zazdrości Anglii bardziej klarownych podziałów. Tak zwane „małe magazyny", jak *New World Writing*, *Contack*, *The Dial* i *The Noble Savage*, jako kwartalniki nie mogą stać się ośrodkiem kształtowania świadomości czy kulturalnej wspólnoty. Na pytanie: co wybrać — czy konserwatywną propozycję ocalenia kultury przez przywrócenie dawnych barier klasowych, czy nową, demokratyczną propozycję kultury bezklasowej, odpowiada Macdonald, że w interesie narodowym leży utrzymanie odrębności dwu kultur. A więc pozwólmy masom mieć swoją kulturę masową, a tym nielicznym, dla których sztuka jest koniecznością życia, swoją. Zresztą niedawno odkryto, że nie ma jednego audytorium, ale szereg małych, specjalnych audytoriów. Audytorium masowe jest podzielne i im bardziej podzielne, tym lepiej. Oczywiście tak długo, póki społeczeństwo jest „otwarte", według terminologii Karla Poppera.

Drugi z kolei interesujący szkic Harolda Rosenberga *Forma literacka a złudzenie społeczne* porusza najistotniejsze sprawy procesu twórczego. Grecy zarzucali sztuce kłamstwo, podporządkowywanie faktów emocjom. Współczesny pisarz podporządkowuje zarówno fakty, jak i emocje celom sztuki. Eliot tłumaczy, dlaczego literatura nie może i nie powinna dojść do kresu w „śledzeniu pewnego faktu". Forma literacka wprowadza swoje własne odczucia, które nie współgrają z odczuciami, jakie wywołuje przedmiot. Celem jej nie jest, jak chciał Dostojewski, „dotarcie do dna jakiegoś stanu rzeczy"; istotną funkcją formy jest przecięcie reakcji wywołanych przez przedmiot i zawiesze-

nie umysłu w przeciwnej fali odczuć, odnoszących się do istoty samej sztuki. Walka z mistyfikacją nie idzie w parze z powołaniem pisarza. Przeciwnie. Naturalne przymierze łączy sztukę i złudzenie. Słynne zdanie, mówiące o „zawieszeniu niewiary" (*„suspension of disbelief"*) przez poezję, w kategoriach socjologiczno-politycznych staje się formułą określającą usługi oddawane przez sztukę rządzącym. Współczesne ustroje tolerują poetów jedynie dlatego, że nie wykształciły swoich metod porządkowych na tyle, aby łatwo zrezygnować z uspokajającego wpływu marzeń, których odbiciem na jawie jest sztuka. W *Liberal Imagination* Lionel Trilling zakłada możliwość, że interes sztuki, czyli, mówiąc słowami Jamesa, „wizja świata podniesiona do najbogatszego i najszlachetniejszego wyrazu" może być niezgodna z interesem postępu. Sztuka jest politycznie podejrzana przede wszystkim dlatego, że sama nieustannie zbroi się przeciw światu faktów; aby dzieło sztuki mogło powstać, część rzeczywistości musi być cedowana formie. Przysłowiowa lekkomyślność artysty, dziecięcość jego umysłu, jego „niewinność" ma związek z profesjonalną skłonnością do fałszerstwa, odgrywania komedii i czarującego zniekształcania, będącego dziedziczną cechą zawartą w samym medium. Nie tyle nacisk wywierany na sztukę w kierunku fałszerstwa jest nienormalny, co opieranie się temu naciskowi. W ciągu ostatnich stu lat sztuka prowadziła coraz więcej wojen przeciw własnej naturze, pod sztandarami rozmaitych prawd i w poszukiwaniu nowych doświadczeń. Nieufność w stosunku do sztuki doprowadziła do eksperymentów z formą. W ogóle wrażliwość artystów na odmienność świata formy jako przeszkody zniekształcającej doświadczenie — potęguje się. Pisarz musi przy każdym zdaniu wybierać między automatyzmem rzemiosła a własnym odczuciem rzeczywistości. Opór, jaki sztuka stawia formie, zaostrzył się jeszcze na skutek używania przez sztukę masową tradycyjnych środków wyrazu do celów, których artysta nie może uznać za własne. Właśnie sztuka masowa jest na wskroś „formalna"; tylko niejasna i poszukująca sztuka skłonna jest poświęcić formę dla rzeczywistości, prawdziwości. Od czasu do czasu literatura burzy się przeciw tradycyjnym formom iluzji społecznej. Obalić formę można jednak tylko środkami literackimi, to jest przez wysiłek wyłącznie formalny. Prawda literacka, sprzeczność sama w sobie stała się zagadnieniem moralnym każdego pisarza.

Istnienie tej antynomii jest motorem wszelkiej twórczości.

W THE SEWANEE REVIEW (vol. LXVIII, nr 4) Edward Dahlberg zamieszcza wyjątek ze swej autobiografii *(Because I was Flesh)*. Doskonałe opowiadanie Duncana Johnsona, małe arcydziełko demaskujące mitologię czy snobizm środowiska literackiego. Duncan Johnson jest z zawodu psychopatologiem, literaturą zajmuje się od niedawna, stąd może ta ostrość spojrzenia i nieomylność cięcia. Reed Whittemore drukuje szkic poświęcony poezji, którego tematem jest literatura jako perswazja. Głównie interesuje go poezja, ona też stanowi jego materiał dowodowy, poprzez przykłady wierszy Marvella, Shakespeare'a, Wordswortha, Whitmana, na własnych skończywszy.

Nikt dzisiaj nie nazwałby Yeatsa wybitnym pisarzem na podstawie jego opowiadań z 1896 roku. Opowiadania te jednak miały więcej powodzenia, niż można by przypuszczać. Młody James Joyce stawiał nawet jedno z nich na równi z mistrzami rosyjskiej nowelistyki. Thomas R. Whitaker w interesujący sposób stara się pokazać tkwiące w nich zalążki estetyki czy alchemii poety. Szkic Geoffreya Tillotsona zajmuje się zagadnieniem stosunku krytyka do tekstu, rozważanie z założenia akademickie. Doskonały dział krytyki przynosi omówienie wybitnej książki znanego krytyka i filozofa, Eliseo Vivasa, o D. H. Lawrence'ie, *Upadek i tryumf sztuki*. W twórczości Lawrence'a, która wzbudza ciągle tyle sprzecznych ocen, Eliseo Vivas dostrzega tryumfy i upadki powieściowej formy i jego filozofii miłości, która odrzuca wszystko poza erotyką. Vivas próbuje znaleźć właściwą miarę między potępiającymi ocenami Eliota i Russella a entuzjastycznymi panegirykami F. R. Leavisa, czym oczywiście nie może zadowolić tych, dla których Lawrence jest uosobieniem boskości lub diabelstwa. Herbert Read nazywa Lawrence'a moralistą, artystą zaś tak lichym, że aż groteskowym. Vivas stara się

oddzielić zło i dobro w moraliście i to, co jest dobre i złe w artyście, ze znacznie lepszym skutkiem dla jasności obrazu.

Niewątpliwą ciekawostką jest przekład listów Wissariona Bielińskiego do V. P. Botkina, jego przyjaciela i krytyka o poglądach liberalnych. Trzy wybrane listy z 1841 roku zawierają poglądy, które odegrały doniosłą rolę we współczesnej myśli filozoficznej. Na uwagę zasługuje potępienie absolutnego idealizmu Hegla z jego środkowego okresu, odpowiednik egzystencjalnego ataku Kierkegaarda na niemieckiego filozofa, zapowiedź myśli wypowiedzianej w *Braciach Karamazow* przez Dostojewskiego i wreszcie eschatologiczna wizja utopii społecznej, do której droga prowadzi przez upadki i morze krwi.

Inne pozycje numeru nie mniej ciekawe. O realiach Proustowskich pisze Louis Auchincloss. W książkach omówienie zbioru szkiców Karla Shapiro *(In Defense of Ignorance)*, który recenzent określa jako „podniecający gatunek rozczarowania". Shapiro, atakując literacką afektację, nadmierną abstrakcję i „religię kultury ustanowioną przez współczesną poezję", chce obalić stare bóstwa (Eliota, Audena, Pounda) i na ich miejsce wprowadza nowe (Williamsa, Henry Millera, Whitmana, Dylana Thomasa, Harta Crane).

Redakcja EVERGREEN REVIEW (vol. IV, nr 15), dając wyraz solidarności wszystkich intelektualistów świata, na specjalnej okładce przedrukowała Deklarację 121 jako „ważny i być może historyczny dokument". Obok ogłasza się Komitet dla przyzwoitego załatwienia sprawy Kuby *(The Fair Play for Cuba Commeetee)*, liczący podobno tysiące zwolenników (między znaczniejszymi: Sartre, Simone de Beauvoir, Norman Mailer, C. W. Wright Mills, Truman Capote, Kenneth Tynan i in.). Treść numeru, na którą składają się pozycje typu beletrystycznego, żywa, niekiedy zabarwiona niewybredną pikanterią (wywiad z Arrabalem). Arrabal jest Hiszpanem, ale mieszka w Paryżu i pisze po francusku. Jego patronami są Beckett, Kafka, Święta Teresa z Avili i Sade. Wydał dotąd cztery sztuki nigdzie nie wystawiane i powieść *Baal Babylone*. Jego tematyka jest obsesyjna, jego stosunek negatywny do świata przyjętych wartości wyraża się w swoistym komizmie. Jednoaktówka *Picnic in the Batterfield*, osnuta na absurdalności wojny, wyraża bunt jednostki, również zresztą absurdalny. Geneviève Sarran z *Les Lettres Nouvelles*, które lansowały ten utwór, w szkicu wprowadzającym zauważa, że „nikt dotąd nie pisał takim językiem", jest on bardzo bliski naszemu współczesnemu odczuciu świata. Trochę w tym reklamy na wyrost, jak zwykle przy autorach, którzy wchodzą do literatury na zasadzie skandalu. Redaktorzy *Evergreen Review* lubią zresztą wybierać same przysmaczki. Beckett pokazany jest tekstem *Koniec*, bijącym wszelkie rekordy obrzydliwości. Przykre wrażenie neutralizuje piękne opowiadanie *(The Games of Night)* utalentowanego pisarza Stiga Dagermana, który zmarł tragicznie w 1934 roku w wieku 26 lat, zostawiając cztery powieści, zbiór opowiadań, tom szkiców z podróży i cztery sztuki. Z obcej prozy jeszcze opowiadanie Niemca, Klausa Roellera *(New Years Day) Dzień Nowego Roku*. W tym międzynarodowym coctailu najsłabiej reprezentowana jest Ameryka: tylko miniaturka sceniczna *Bertha* Kennetha Kocha, autora poematu *KO, or a Seas on Earth*, i poemat Lawrence'a Ferlinghetti, jednego z ojców założycieli bractwa beatników.

at

Węgry

ÉLET ÉS IRODALOM, 6 grudnia 1960. Znamienna dla prasy węgierskiej od paru lat pasja dyskutowania daje o sobie znać również i w ostatnich czasopismach literackich. *Rozmowa dwóch młodych poetów z krytykiem* — oto tytuł kolejnego fragmentu *Dyskusji o młodych pisarzach*, prowadzonej na łamach *Élet és Irodalom*, tygodnika Związku Pisarzy Węgierskich, już od szeregu miesięcy.

Aktualny temat zwabia coraz to

nowe pióra, wyłaniają się nowe problemy, stanowiska, spory, wnioski... W rozmowie otwierającej wymieniony numer *Élet és Irodalom* zwraca m. in. uwagę kilka myśli na temat współczesnego ujmowania twórczości. Rzucane jak gdyby mimochodem refleksje prowadzą do wysuniętego przez jednego z dyskutantów wniosku, że powstała jakaś opaczna sytuacji, w której nowatorstwo przejawia się raczej w zewnętrznych cechach życia — dalekie jest natomiast od istoty rzeczy. Novum dotyczy przede wszystkim architektury wnętrza, mody, rozrywek, sportu, gier dziecinnych — słowem przedmiotów, gustów, upodobań itd. — bynajmniej jednak nie ogarnia w tym zasięgu świata duchowego. „A przecież jak daleko rewolucyjność myśli Adyego wyprzedzała interpretowaną na mieszczańską modłę nowoczesność zewnętrznych form życia" — przypomina jeden z uczestników dyskusji.

Młodzi pisarze nawołują do przezwyciężania ducha znużenia we współczesnej literaturze, do walki z zacieraniem drastyczności przeciwieństw, do walki z umiarkowaniem takim, które spłyca i uboży obraz rzeczywistości. Przypominają, ileż to pustych kart przyniosła literatura lat pięćdziesiątych, gdy o tym lub owym „niepolitycznie" było pisać. Przecież tyle się mówi, że jesteśmy świadkami i uczestnikami zmian historycznych — podkreślają — a nie było jeszcze dziejowych przeobrażeń bez tragedii, kryzysów i katharsis...

W *Élet és Irodalom* z 23 grudnia specjalną uwagę zwraca pozycja pt. *Przedstawianie dnia dzisiejszego w naszej najnowszej literaturze powieściowej*. Są to fragmenty referatu otwierającego dyskusję zorganizowaną przez sekcję prozy przy Związku Pisarzy Węgierskich na temat szeregu ostatnio wydanych utworów powieściowych. Autor referatu, znany krytyk i historyk literatury, Dezsö Tóth, poruszył w związku z oceną tychże utworów następujące cztery zagadnienia: 1. Przewartościowanie w świecie moralności; 2. Dzisiejsze życie chłopów; 3. Współczesne ukazywanie spraw tzw. „wiecznie ludzkich"; 4. Problem formy monologu.

KORTÁRS, Nr 12, grudzień 1960. Żywy, tętniący aktualnością jest zamieszczony w tym numerze dramat pt. *Pożar o świcie* pióra znanego pisarza, Jozsefa Darvasa. Treścią dramatu jest przebieg kolektywizacji jednej z węgierskich wsi. W interpretacji Darvasa, pisarza marksistowskiego, stojącego całym sercem po stronie kolektywizacji, nic z tego trudnego procesu nie zostało uproszczone ani złagodzone.

Twórczość literacka jest w ogóle mocną stroną grudniowego numeru *Kortars*. W nie mniejszym stopniu niż *Pożar o świcie* pochłania czytelnika lektura noweli pt. *Sęp* Zsigmonda Remenyika, pisarza o na wskroś oryginalnym piórze, znanego już w latach trzydziestych, gdy w lustrze swojej satyry odbijał rozkład moralności mieszczańskiej. Twórczość Remenyika jednak to nie tylko satyra i nie tylko groteska.

W tym utworze, podobnie jak w wielu innych, z którymi spotyka się czytelnik węgierskich pism literackich, uderza metoda przedstawienia „kwestii". Tutaj „kwestią" jest ukazanie ohydy nienawiści rasowej. Jeżeli jednak atmosfera opisywanych zdarzeń z chwili na chwilę staje się coraz bardziej dławiąca, to w wielkiej mierze dlatego, że pisarz nie podaje ich wprost, lecz poprzez relację matki Sępa, mordercy kolorowych mieszkańców Nicaragui. Skrzyżowanie dwukierunkowych napięć dramatycznych: tragedii kobiety świadomej tego, że wydała na świat potwora, i obrazu kraju pustoszonego rasistowskim obłędem, ma wymowę przejmującą.

Z. R.

NOWYJ MIR przynosi w ostatnim zeszłorocznym numerze powieść Aleksandra Beka *Rezerwa generała Panfiłowa*. Jest to trzecia i zarazem ostatnia część cyklu „wołokołamskiego", której akcja kończy się na przełomie listopada i grudnia 1941 roku — w przededniu zwycięskiej kontrofensywy Armii Radzieckiej pod Moskwą. Autor opisuje w swojej powieści narodziny nowej strategii i taktyki radzieckiej, stanowiącej skuteczne antidotum na hitlerowską strategię „wojny błyskawicznej". Utwór utrzymany jest ściśle w manierze *Szosy wołokołamskiej*, jeśli chodzi jednak o jego linię generalną mamy do zanotowania sporą ewolucję w porównaniu z punktem wyjściowym, jakim była głośna wojenna powieść Beka. *Rezerwa generała Panfiłowa* nie gloryfikuje już w takim stopniu dyscypliny i ślepego posłuszeństwa, głosi natomiast pochwałę samodzielności i wysiłku intelektualnego jako nieodłącznych atrybutów męstwa wojennego. Dobrze znany czytelnikom dowódca batalionu Momysz-Uły wbrew stanowczemu rozkazowi dowództwa frontu oddaje wrogowi stację kolejową, by następnie uderzeniem oskrzydlającym zadać mu niespodziewany i tym dotkliwszy cios. W sumie jest to niewątpliwie interesująca pozycja, która stanie się zapewne przedmiotem ożywionej polemiki krytycznej.

W dziale prozy znajdujemy ponadto dokończenie książki Vladimira Posnera *Miejsce straceń*.

Poezję reprezentują w grudniowym numerze miesięcznika nowe wiersze liryczne Samuela Marszaka, utwory gruzińskiego poety Iraklija Abaszidze oraz cykl wierszy znanego poety i prozaika węgierskiego, Anatola Gidasza, w przekładach Aleksego Surkowa i Leonida Martynowa.

W dziale krytyki literackiej K. Rudnicki zamieszcza esej o dramatach Mikołaja Pogodina, I. Radwolina zaś występuje z obszerną analizą krytyczną współczesnej literatury jugosłowiańskiej.

OKTIABR publikuje w 12 numerze powieść młodego prozaika Sergiusza Sartakowa *Nie oddawaj królowej* (w oryginale gra słów: nazwisko bohaterki Korolewa oznacza zarazem królową w szachach). Jest to utwór o tematyce młodzieżowej stanowiący bezpośrednią kontynuację dość głośnej w swoim czasie powieści Sartakowa *Wiatr z gór*, która ukazała się w roku 1956. O ile *Wiatr z gór* był kiedyś jaskółką zmian na lepsze w młodej prozie radzieckiej, o tyle nowa powieść Sartakowa nie zasługuje na tak przychylną ocenę. Zbyt wiele nowych ciekawych nazwisk i książek zjawiło się w ostatnich latach w Związku Radzieckim, aby ta dość zręczna, lecz w gruncie rzeczy bardzo powierzchowna historyjka o kłopotach życiowych młodego marynarza Kosti Barbina mogła dziś przykuć na dłużej naszą uwagę.

W tym samym numerze znajdujemy ponadto *Różowy kamyk* Włodzimierza Lidina — nowelę o delikatnym rysunku psychologicznym, utrzymaną w tradycjach czechowowskich.

Bardzo starannie jak zwykle redagowany dział poezji przynosi wiele ciekawych pozycji. Na pierwszym miejscu wymienić należy cykl liryczny Siemiona Kirsanowa *Pod tym samym niebem*. Warto odnotować także nowe wiersze Wiktora Bokowa i Sergiusza Smirnowa.

Nasz niedawny gość Włodzimierz Frołow publikuje w grudniowym *Oktiabrze* bardzo żywo napisany reportaż *Fale Amuru*, poświęcony problematyce radzieckich terenów wschodnich.

Dział krytyki literackiej poświęcony jest tym razem przede wszystkim zagadnieniom warsztatu krytycznego. G. Browman w obszernie udokumentowanych wywodach uzasadnia korzyści płynące z systematycznie prowadzonej akcji recenzyjnej. Browman wyraża pogląd, że spośród radzieckich miesięczników literackich jedynie *Nowyj Mir* i *Zwiezda* zdołały postawić na odpowiednim poziomie dział recenzyjno-bibliograficzny. Jak wynika z bibliografii N. Macujewa *Radziecka literatura piękna i krytyka*, większość publikacji literackich mija bez żadnego echa w prasie.

Skoro już mowa o recenzjach, warto odnotować nader przychylną recenzję I. Winogradowa o opowiadaniu I. Met-

tera *Murat*, zatytułowaną *O psie, który lubił żeby rozmawiano z nim z szacunkiem*. W jednym z ostatnich przeglądów gorąco polecaliśmy to doskonałe opowiadanie naszym czytelnikom.

Grudniowy numer miesięcznika ZNAMIA przynosi opowiadanie Mikołaja Jewdokimowa *Grzesznica*. Słuszne założenia ideowe utworu — walka z obskurantyzmem religijnym — nie zostały, niestety, poparte walorami warsztatu pisarskiego. Tragiczna historia młodej dziewczyny, która nie potrafiła wyrwać się spod wpływów sekty, grawituje raczej ku melodramatowi.

Wybitny poeta radziecki średniego pokolenia Borys Słucki drukuje nowe wiersze z cyklu *Człowiek*. Są to rozmyślania poetyckie, oszczędne i zwarte, wyprane z wszelkiego efekciarstwa, świadczące o bardzo samodzielnej drodze twórczej. Borys Słucki jest członkiem komitetu redakcyjnego dzieł zebranych Mikołaja Zabołockiego. *Znamia* publikuje jeden wiersz z pośmiertnej puścizny poety *Osypują się ostatnie maki*.

W dziale recenzji znajdujemy obszerne omówienie nowego utworu Walentyna Katajewa *Zimowy wiatr*, którego tematem są dalsze losy Pieti Baczeja i Gawrika Czernoiwanienko, bohaterów niezmiernie popularnej powieści tegoż autora *Samotny, biały żagiel*. Autor recenzji S. Dmitrijew charakteryzuje *Zimowy wiatr* jako interesujące studium ideałów i poszukiwań młodej inteligencji rosyjskiej w latach Października.

W grudniowej MOSKWIE zwracają uwagę *Rysy epopei* Konstantego Simonowa — zwięzła i dramatyczna relacja o losach fabryki maszyn włókienniczych i jej załogi w ciężkich latach wojennych. Wstrząsający, pełen autentyzmu dokument, świadczący o żywotności tematyki wojennej we współczesnej literaturze radzieckiej.

Miesięcznik zakończył druk pierwszej księgi obszernej powieści Jelizara Malcewa *Wejdź do każdego domu*.

W dziale poezji — nowe wiersze Mikołaja Gribaczowa, Aleksandra Prokofiewa, Dymitra Jeromina, Iwana Chriukina, Anatola Kudriejko, Włodzimierza Lifszyca i Marka Lisnianskiego. Redakcja *Moskwy* zawiadamia swych czytelników, że wysunęła kandydaturę Aleksandra Prokofiewa do tegorocznej Nagrody Leninowskiej.

Na wkładkach ilustracyjnych miesięcznika znajdujemy grafikę absolwentów moskiewskich szkół plastycznych oraz grafikę zachodnio-europejską i amerykańską.

Ostatni zeszłoroczny numer INOSTRANNEJ LITIERATURY poświęcony jest narodom państw Ameryki Łacińskiej, ich kulturze i walce o wolność.

Inaugurują numer pieśni z nowego poematu Pablo Nerudy *Cancion de gesta* w przekładzie Siemiona Kirsanowa. Znajdujemy także starannie przygotowany wybór poetów kubańskich — Nikolasa Guillena, Fayada Jamisa, Roberto Fernandeza Retamara, argentyńskich — Raula Gonzaleza Tuñona, Jose Pedroni, oraz meksykańskich — Alfonso Ryesa i Jose Antonio Montero.

W bogatym dziale prozy naczelne miejsce zajmuje skrócony wariant powieści pisarza gwatemalskiego Miguela Angela *Zielony papież (El Papa verde)*, który ukaże się wkrótce w całości w wydaniu książkowym. Miesięcznik drukuje także fragmenty powieści chilijskiego pisarza Luisa Enrique Delano *Olga* oraz kilka rozdziałów z nie opublikowanej jeszcze powieści wenezuelskiego pisarza Romulo Gallegosa — *Ogień w dziobie kruka*.

Numer uzupełnia obfita kronika kulturalna, w której znajdujemy m.in. nader przychylną dłuższą wzmiankę o tak niegdyś popularnych *Filbustierach* Władysława Umińskiego.

zf

UTRWALIĆ GŁOSY PISARZY

Parę tygodni temu widziałem płytę, wydaną w Związku Radzieckim, z nagraniami głosów Lwa Tołstoja, Aleksieja Tołstoja, Majakowskiego, Jesienina, Bagrickiego, Kuprina i Wieresajewa. Całość opracował znany krytyk Andronnikow, prowadząc niejako konferansjerkę, wyjaśniając, kiedy powstało każde nagranie, w jakich okolicznościach, jakie fragmenty recytują poeci i gdzie. Wyjątkowo to nagranie świadczy o dużym pietyzmie Rosjan dla swoich wielkich autorów. To wielkie wzruszenie usłyszeć głosy takich pisarzy, sposób mówienia, sposób autorskiego podawania własnego utworu. Twórcza inicjatywa Andronnikowa zbliża tych pisarzy współczesnym czytelnikom, ośmieliłbym się nawet powiedzieć, że utrwalony głos pisarzy niejako przedłuża ich istnienie.

Byłem wzruszony, żałowałem, że nie mogę takiej płyty zdobyć, a równocześnie nasuwały mi się smutne refleksje, dlaczego u nas, pomimo starań wielu ludzi, nie tworzy się głosoteki znanych pisarzy? Pamiętajmy, że na skutek niechlujstwa starty został w Radio głos Tuwima i gdyby nie przypadkowo, w czasie wojny, przez niego nagrana płyta z fragmentem *Kwiatów polskich* dla siostry, Ireny Tuwim, nie moglibyśmy go nigdy usłyszeć. To dobrze, iż w swoim czasie wypuszczono kilka płyt Gałczyńskiego, ale dlaczego na tym skończyła się inicjatywa? W planie był i Broniewski, i inni poeci. Na szczęście pozostały zapisane głosy wielu pisarzy, takich, jak Żeromski, Nałkowska, Staff, nie mówiąc o najwybitniejszych współczesnych, żyjących pisarzach. Dlaczego mając nieźle zorganizowaną instytucję Nagrań Polskich nie możemy się zdobyć na taką samą inicjatywę, na jaką zdobył się Andronnikow? Jakie są konkretne przeszkody w realizacji? Nagrywamy oprócz wartościowej muzyki tyle szmirowatych szlagierów. Ktoś zaradny może powiedzieć, że na przeszkodzie takiej inicjatywie stoją sprawy finansowe. Zarzut niesłuszny. Takie płyty, dobrze i mądrze skomponowane, wydane wspólnie z „Polonią", staną się nie tylko twórczą propagandą, ale i wspaniałym eksportem. Pomyśleć, ile ludzi u nas w kraju z radością usłyszałoby głosy wielkich pisarzy, a cóż dopiero mówić o milionowej rzeszy Polonii?

Tworzymy zalążek „Muzeum Literatury". Na zapleczu Muzeum Mickiewiczowskiego, na rynku Starego Miasta, wznoszą się dwa domy, siedziba przyszłego muzeum. Czy nie czas pomyśleć, aby Radio Polskie i Nagrania Polskie wspólnie zaczęły systematycznie organizować głosoteki, rozpoczynając pracę od wydania płyty z nagraniem głosów najwybitniejszych pisarzy? Nie tylko dzieła, ale i głosy pisarzy trzeba ocalić od zapomnienia.

Spodziewam się, że w tej sprawie wypowiedzą się kompetentne instytucje i urzędy, takie jak Ministerstwo Kultury i Sztuki, Polskie Radio i Polskie Nagrania.

jasp

CO Z WYDANIEM NAPIERSKIEGO?

Jeśli nie wszyscy, to już bardzo wielu poetów dwudziestolecia doczekało się wydawniczego przypomnienia. Udostępniono, że wymienię przykładowo, poezję Sebyły, Szymańskiego, Weintrauba, ostatnio Zofii Wojnarowskiej. Dlaczegóż zapomniano o Stefanie Napierskim, ciekawym poecie i eseiście? We wstępie do wyboru poezji Rolicz-Liedera Juliusz Gomulicki pisze o wkładzie, jaki Stefan Napierski wniósł do odczytania i poznania tego poety. Czyżby to miało być jedyne echo rozległej i zapładniającej działalności Stefana Napierskiego?

Wiadomo, że Ludwik B. Grzeniewski już przed trzema laty opracował wybór poezji Napierskiego. Co się z tym dalej dzieje? Czy wydawnictwo zrobiło już wszystko, aby zaprezentować Napierskiego dzisiejszemu czytelnikowi? Nie chciałbym, aby to były pytania retoryczne. Twórczość Napierskiego ze względów obiektywnych zasługuje na przypomnienie. Tym względem jest wartość jego poezji przede wszystkim. Ale są względy inne także. Napierski jest to jeden z tych ludzi dobrej woli, którzy w okresie międzywojennym uprawiali kulturalny mecenat. Dwumiesięcznik *Ateneum*, ślad jego działalności redaktorskiej i wydawniczej, to jedno z najpoważniejszych czasopism literackich tamtych czasów. Niechże dzisiejsi wydawcy i to także wezmą pod uwagę.

b

„PANORAMA MODERNER LYRIK"

Pod tym tytułem ukazała się w Niemczech zachodnich w wydawnictwie Sigbert Mohn obszerna antologia liryki XX wieku. Autorzy, Günther Steinbrinker i Rudolf Hartung, zebrali 1000 wierszy poetów z 24 krajów Europy i Ameryki i przedstawili je w przekładzie na język niemiecki czytelnikowi nie tylko swojego kraju. Miarkując bowiem ze wstępu motywującego obszerność zamierzenia, można przypuścić, że ambicją wydawców było dostarczenie antologii, która by przekroczyła granice Republiki Federalnej i była czytana wszędzie, gdzie znany jest język niemiecki.

Ten zamysł handlowy nie wpłynął najkorzystniej na dobór autorów i tłumaczeń. Chcąc ogarnąć jak najszerszy krąg krajów, autorzy zbyt skwapliwie korzystali z istniejących tłumaczeń, wybierali więc do antologii przekłady nie zawsze najlepsze, nie kusząc się o zamówienie nowych. Polska reprezentowana jest 27 nazwiskami poetów, nie zawsze wybitnych. Któż u nas słyszał o poecie nazwiskiem Stanisław Jaworski? Znalazł się on w tej *Panoramie* dzięki temu, że przełożył go kiedyś Karl Dedecius, ale ten świetny tłumacz nie zamieściłby z pewnością tego poety w antologii mającej ambicje uniwersalne. Najwięcej miejsca w antologii zajmuje z Polaków Adam Ważyk: obok jego *Kiosku inwalidów* umieszczono *Ein Gedicht für Erwachsene* w tłumaczeniu Georga Widmaiera.

Wysokich pochwał godna jest strona graficzna wydawnictwa. Gdybyż u nas kunszt typograficzny stanął tak wysoko, żeby przygotowywana przez „Czytelnika" antologia poezji „dwudziestolecia" upodobniła się świetnościami graficznymi do tej pomyślanej po kupiecku *Panoramy* wydanej w Niemczech!

ac

NIEMIECKIE KSIĄŻKI — 1960

Niemieckie czasopisma co roku sporządzają listę bestsellerów, książek, które miały największy popyt, co oczywiście nie zawsze idzie w parze z ich jakością. Otóż okazuje się, że w Niemczech zachodnich w roku 1960 nie było zdecydowanego bestsellera, żadna z książek wydanych w tym okresie nie pobiła na głowę swoich konkurentek i nie wyróżniła się niezwykłym nakładem. Szczęście uśmiechnęło się do kilkunastu tytułów, które podzieliły się powodzeniem, na ogół kapryśnym i nieoczekiwanym.

Charakterystyczne jest, że w wyścigu popularności pierwsze miejsce zdobyły tylko dwie powieści, natomiast przewagę miały pamiętniki, reportaże, dzieła natury historycznej. Niemcy są przesyceni powieścią — wnioskuje prasa — i pragną literatury faktów, choćby one były widziane z subiektywnej perspektywy wspomnień.

Z utworów prozy największe wzięcie miał *Kochanek Lady Chatterley* D.

H. Lawrence'a. Na to wpłynął niewątpliwie proces wytoczony przed angielskim sądem karnym firmie wydawniczej, która wydała pełny tekst dzieła. Proces zrobił książce niesłychaną reklamę, w Anglii sprzedano dotychczas półtora miliona egzemplarzy, a wydawcy niemieccy też zrobili na niej niezły interes. Z niemieckich powieści uplasowała się na drugim miejscu *Rudowłosa* Alfreda Anderscha, o której pisaliśmy w styczniowym numerze *Twórczości*.

Z pamiętników najchętniej kupowane jest *Moje życie* Almy Mahler- Werfel. Książce tej poświęcamy w niniejszym numerze osobną wzmiankę. Poza tym rozeszły się szybko wspomnienia Curta Goetza, pod tytułem *Pamiętniki Peterhansa von Binnigena*. Pod tym zmyślonym nazwiskiem kryje się autor, popularny w dwudziestych latach komediopisarz niemiecki, którego komedie odznaczały się dobrym humorem i błyskotliwymi dialogami. Goetz był również aktorem i znał na wylot teatralne życie swojego czasu. Pamiętnik obejmuje młodzieńcze i wczesne lata jego scenicznej kariery. Autorem innego pamiętnika, często kupowanego, jest Ludwig Marcuse, prozaik, publicysta i krytyk literacki. Jego wspomnienia *Moje XX stulecie* rysują przeważnie obraz niemieckiego środowiska literackiego ostatnich dziesięcioleci. Tym trzem pamiętnikom dotrzymują w poczytności kroku wspomnienia szwajcarskiego filozofa i polityka Carla J. Burckhardta *Moja gdańska misja*. Jest to relacja o owych latach, kiedy autor sprawował w Gdańsku urząd Wysokiego Komisarza z ramienia Ligi Narodów.

Duży nakład osiągnęło dzieło Egona Friedella *Historia kultury nowoczesności*. Praca ta wyszła już z druku w okresie międzywojennym, a obecnie ukazało się wznowienie. Spośród wielu tego typu studiów, w których Niemcy się specjalizowali, książka Friedella wyróżnia się darem syntezy i jest interesująco napisana. Obecne wydanie ma bogatą oprawę graficzną i dużo ilustracji.

Według statystyki cieszyła się też popularnością antologia Landmanna *Dowcip żydowski*, która rozeszła się w kilku wydaniach.

rk

WSPOMNIENIA PIĘKNEJ ALMY

Autorka i tytuł: Alma Mahler-Werfel — *Mein Leben*. Na okładce powleczonej lśniącym lakierem piękna kobieta o regularnych, greckich rysach, bujnych włosach i rozmarzonym spojrzeniu. Tak wyglądała kiedyś słynna Alma, dzisiaj osiemdziesięcioletnia staruszka, dożywająca swoich dni w Manhattanie.

Była córką Emila Schindlera, austriackiego pejzażysty, bardzo miłego człowieka, choć miernego malarza. W osiemnastym roku życia wyszła za mąż za dziesięć lat od siebie starszego Gustawa Mahlera, z którym miała dwoje dzieci. Potem jej mężem był słynny architekt berliński, Walter Gropius — z tego małżeństwa również urodziło się dwoje dzieci. Z Gropiusem rozwiodła się i kilka lat była przyjaciółką Oscara Kokoschki. Po muzyce, architekturze i malarstwie przyszła kolej na literaturę. Ostatnim jej mężem był Franciszek Werfel, młodszy od niej o kilka lat. Razem z nim udała się na emigrację, przeżyła ciężkie dni we Francji, stamtąd wyjechała do Stanów Zjednoczonych w 1940 roku.

Werfel zmarł w 1945 roku. Oto jak Tomasz Mann wspomina owe dni: „Dwudziestego dziewiątego byliśmy na uroczystości żałobnej ku czci Werfla. Odbyła się ona w kaplicy Towarzystwa Pogrzebowego w Beverly Hills: obfitość kwiatów była wielka, a grono żałobników liczące wielu muzyków i pisarzy, bardzo liczne. Wdowa, wdowa po Mahlerze, a obecnie po Werflu, nie była obecna. »Nigdy przy tym nie bywam« — powiedziała ta wspaniała kobieta — a słowa te, w całej swej szczerości, wydawały mi się tak ujmująco komiczne, że nie wiedziałem właściwie, czy szloch, czy śmiech wstrząsnęły moją piersią nad trumną" *(Jak powstał „Doktor Faustus")*.

Tak, to była w całej pełni Alma Mahler-Werfel. Ten kontrast rysów tragicznych i komicznych charakteryzuje jej pamiętnik. Co chwila miesza się tutaj komizm z powagą, naiwność ze wzniosłością, wstrząsający opis (zwłaszcza okresu emigracji i ucieczki) z grafomanią.

Pani Alma nie jest literatką, nie umie dobrze pisać, walczy wciąż z nieporadnością, mocuje się ze słowem, któremu nie może dać rady. Ilekroć

zabiera głos w sprawach polityki, literatury itp., ogarnia czytelnika zażenowanie. Ale jest szczera i ma wiele do powiedzenia. Lista osób, które się przewijają w jej pamiętniku, jest imponująca. Alban Berg, Wilhelm Furtwängler, Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, James Joyce, Henryk i Tomasz Mannowie, Darius Milhaud, Hans Pfitzner, Max Reinhardt, Auguste Rodin, Romain Rolland, Arnold Schönberg, Ryszard Strauss, Jakub Wassermann, Thornton Wilder — oto drobna część nazwisk, które wspomina. Znała tych ludzi, rozmawiała z nimi, spotykała ich. Niektóre szczegóły o nich, rysy, fakty są nowe i ciekawe.

O Mahlerze pisze najmniej, prawdopodobnie dlatego, że poświęciła mu osobny tom wspomnień. Małżeństwo z Gropiusem zbywa kilkoma wzmiankami. Lata przeżyte z Kokoschką przechodzi szybko, najczęściej wyręcza się tutaj listami Kokoschki. Najwięcej miejsca zajmuje Werfel. Wspaniały jest fragment jego pamiętnika włączony do książki: 22 strony z roku 1918. Jest to najlepsza część książki, niestety nie pióra autorki.

Pani Alma nie jest pruderyjna, chętnie wydobywa na jaw intymne wspomnienia swoich miłości, nie jest też przewrażliwiona na punkcie skromności, często mówi o swoich niewieścich powabach, którymi zachwycała mężczyzn, nieraz ma się wrażenie, że cały świat klęczał u jej stóp i błagał o uśmiech. Wszystko to czyta się z zaciekawieniem... trzeba tylko przymrużyć jedno oko.

rk

„THE CHARIOTEER"

W Nowym Jorku ukazał się pierwszy numer nowego kwartalnika, poświęconego współczesnej kulturze greckiej i jej więzi z tradycją antyczną. Redaktorem naczelnym jest Kimon Friar, prof. nowoczesnej literatury greckiej i tłumacz jej na angielski; wśród członków Rady Honorowej pisma widzimy nazwiska tak znakomite, jak C. Maurice Bowra i Lawrence Durrell. We wstępie Friar stwierdza, że mimo iż Grecja przez blisko dwa tysiące lat (146 przed Chr. — 1830) znajdowała się w niewoli, kolejno rzymskiej, bizantyńskiej i tureckiej, związek jej kultury ze spuścizną starożytną nie został całkowicie przerwany.

„Nawet podczas tych długich stuleci uciemiężenia powstawały nieustannie dzieła prozaiczne i poetyckie w różnych odmianach i dialektach języka greckiego, a przeciętny dobrze wykształcony Grek może dziś dosyć łatwo czytać teksty greckie z jakiegokolwiek okresu (...) Szczególnie bogaty był rozwój niepisanej twórczości ludowej: pieśni, ballad, eposów i legend. Jednakże zniewolona Grecja nigdy nie przeżyła czegoś, co dałoby się porównać ze świetnym okresem Renesansu we Włoszech, Francji, Niemczech czy Anglii. Walka o niepodległość w wieku XIX była, rzecz naturalna, poprzedzona przez żywy ruch literacki, a choć od tego czasu Grecja przeszła przez dwie niszczące wojny światowe, liczne wojny bałkańskie, okupację włosko-niemiecką i wojnę domową — dziś po raz pierwszy jest sceną rozkwitu Odrodzenia tak bardzo opóźnionego i tak długo uniemożliwianego. Właśnie dla zapoznania (...) z tym bujnym Odrodzeniem Parnassos, Greckie Towarzystwo Kulturalne w N. Jorku, założyło *The Charioteer*. Wiemy, że wielu z naszych czytelników będzie zarówno zdziwionych, jak i zachwyconych odkryciem nie tylko oryginalności nowej kultury greckiej, ale także obecności w niej elementów łączących się z wielką przeszłością. Grecja jest jednocześnie bardzo stara i bardzo nowa."

Pierwszy numer nowego pisma zawiera między innymi teksty dwu najgłośniejszych dziś pisarzy greckich, Nikosa Kazantzakisa i Stratisa Myrivillisa, oraz kilka reprodukcji obrazów Yiannisa Moralisa. Tytuł kwartalnika — „Woźnica kwadrygi" — odnosi się do słynnej rzeźby delfijskiej.

zn

PROPOZYCJA DLA KRYTYKA

Do
Redaktora Naczelnego *Twórczości*

Szanowny Panie Redaktorze!

Nie uszły zapewne Pańskiej uwagi niesmaczne popisy pewnych kolegów po piórze, którym za pretekst posłużyła moja notatka recenzyjna o książce Józefa Lenarta, drukowana w numerze 10 *Twórczości*. Napastliwe, kłótliwe, „młodzieżowo-inkwizytorskie" i spreparowane z insynucji wystąpienie Bohdana Drozdowskiego (*List otwarty do Józefa Kelery i innych — Współczesność*, nr 22/77) skwitowałem już dość wyczerpującą repliką (*List otwarty wyłącznie do Bohdana Drozdowskiego — Współczesność*, nr 24/79), której Drozdowski nie potrafił, jak widać, przeboleć i, nie mając już nic w tej sprawie do powiedzenia, uznał jeszcze za właściwe i niezbędne doradzać mi „szkolenie modulacji głosu", trapić się o „paskudne dla mnie towarzystwo", w którym się podobno znalazłem, wyrażać niepokój z powodu mojego „stanu nerwów" i ubolewanie z przyczyny „nienawistnego charakteru". Nie wracałbym już do tego żenującego incydentu, dla którego rozpamiętywania łamy *Twórczości* są stanowczo zbyt cenne, gdyby nie wystąpienie Janusza Wilhelmiego (*Propozycja i odpowiedź — Trybuna Ludu* nr 344 z 11 grudnia 1960 roku).

Uwag polemiczych Janusza Wilhelmiego nie chciałbym stawiać oczywiście na jednej płaszczyźnie z „polemiką" Bohdana Drozdowskiego. Są bez porównania kulturalniejsze w tonie i znacznie sensowniej sformułowane, choć oparte na całkowitym nieporozumieniu. Nieporozumienie, jak to często bywa, wynika w tym wypadku nie tyle z rozbieżności, ile właśnie ze zgodności sądów. W gruncie rzeczy bowiem i Wilhelmi, i ja mamy dość zbliżony pogląd na książkę Józefa Lenarta. Pisze Wilhelmi: „Autor za wiele postawił tu na jakąś autentyczność, a zbyt mało — na kreacyjną siłę wyobraźni. Odtworzył swe dziecinne wspomnienia tak, jak rysują mu się w rzeczywistości. Starczyłoby tego na pamiętnik, nie starczyło na powieść (podkr. moje — *J. K.*). Zgodziłbym się niemal z Wilhelmim w tej ocenie, z niewielką wszakże poprawką: owa, przyjmijmy, autentyczność wspomnień autora podporządkowana jest całkowicie — w sensie konstrukcji i metody pracy literackiej, nie w sensie zespołu faktów — pewnemu rejestrowi ogólnych tez, niezaprzeczenie słusznych. Ów materiał wspomnieniowy uszeregowany jest i podany w sposób typowo ilustracyjny; szwy tej pracy są w sensie literackim tak grube, że czyni to wrażenie przysłowiowego odfajkowywania kolejnych problemów. I to właśnie „odfajkowywanie" miałem jedynie na myśli sporządzając, a raczej wynotowując z powieści ów „rejestr tez", który tyle krwi napsuł moim polemistom. Nie muszę chyba dodawać — zaakcentowałem to niedwuznacznie, zestawiając powieść Lenarta z *Pamiątką z Celulozy* — że ta, niestety, uschematyzowana w *Portretach*, skonspektowana i odfajkowana literacko problematyka jako taka budzi we mnie co najmniej tyleż „uzasadnionego szacunku", co i w

Wilhelmim, przedmiotem zaś kpiny w mojej recenzji — przyznaję — był sam mechanizm literackiego odfajkowywania, konspektowania, ilustrowania.

Błąd moich polemistów, także i Wilhelmiego, polega na upartym niedostrzeganiu tego, co naprawdę jest w recenzji napisane, na usiłowaniu przerzucenia dyskusji literackiej na płaszczyznę ideologiczną. Nie myślę powoływać w tym „procesie" świadków ani adwokatów; wystarczy mi całkowicie sam „materiał dowodowy", opublikowany drukiem. Dziwi mnie tylko, że Janusz Wilhelmi, skądinąd, jak świadczyłby jego artykuł, subtelny czytelnik Eliota, nie chce czy nie potrafi właściwie odczytać paru skromnych myśli i całkowicie jednoznacznych stwierdzeń, sformułowanych w mojej recenzji językiem ostatecznie bardzo nieskomplikowanym i zgoła dyskursywnym. Czyżby to, com napisał, było istotnie trudniejsze do pojęcia od poematów Eliota? Jeśli tak jest — przyznaję się do błędu.

Nieporozumienie tkwi wszakże głębiej. Wilhelmi postuluje pobłażliwość dla książki Lenarta z tej racji nade wszystko, że jest to, jego zdaniem, „propozycja dla młodej literatury. Propozycja twórczości ideowej i walczącej". Wyobrażałem sobie dotychczas, że „propozycje" dla literatury miewają z reguły charakter i postać odmienną. Formułują je, właśnie językiem dyskursywnym, teoretycy i działacze kulturalni, krytycy i publicyści. „Propozycji" takich oczekiwałbym więc raczej od Wilhelmiego i niechże się Wilhelmi nie wyręcza Lenartem, a tym bardziej jego powieścią. Przykro mi prawdziwie mnożyć litanię truizmów, które musiałem tu przywołać, ale wypada mi przypomnieć Wilhelmiemu, że powieść napisana i opublikowana jest po prostu zjawiskiem, powiedzmy „fenomenem" literatury i jako taka, jako zjawisko literackie i artystyczne, podlega ocenie krytyki — nie jako „propozycja". Czyż wreszcie powieść tak słaba, jak powieść Lenarta — Wilhelmi sam to przyznaje — może być istotnie jakąkolwiek konstruktywną i owocną propozycją?

Nie sądzę, Panie Redaktorze, aby było rzeczą celową traktować jeszcze obszerniej i przewlekać ten swoisty incydent polemiczny. Będę Panu prawdziwie wdzięczny za opublikowanie tego listu. Pozostaję z najgłębszym szacunkiem.

Józef Kelera

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Fredro Aleksander — *PISMA WSZYSTKIE*, Wydanie krytyczne. Opracował Stanisław Pigoń. Wstępem poprzedził Kazimierz Wyka. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 458. 4 nlb., 1 portret.

Kaczkowski Zygmunt — *Olbrachtowi rycerze*. Powieść. Tom I i II. Posłowie napisał Antoni Jopek. Okładkę projektował Kazimierz Wojtanowicz. Redaktor: Jadwiga Grodzicka. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960. Tom I str. 360, 4 nlb., tom II str. 486, 2 nlb.

Kraszewski Józef Ignacy — *Stara baśń*. Powieść z IX wieku. Cyki powieści historycznych obejmujących dzieje Polski. Redaguje komitet pod przewodnictwem Juliana Krzyżanowskiego i Wincentego Danka. Przedmowę do całego cyklu napisał Julian Krzyżanowski. Przygotował do druku, posłowiem i przypisami opatrzył Wincenty Danek. Opracowanie graficzne: Zygfryd Gardzielewski. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960, wydanie I; str. 448, 4 nlb., 1 portret.

Wyspiański Stanisław — *DZIEŁA ZEBRANE*. Tom. 10. *Fragmenty dramatyczne. Zygmunt August*. Redakcja zespołowa pod kierownictwem Leona Płoszewskiego: Stefan Góra — Aniela Łempicka, Jerzy Skórnicki — Zofia Skrzatówna. Karty tytułowe, tłoczenia i obwolutę projektował Kazimierz Wojtanowicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 414, 2 nlb., 1 portret, 17 wklejek.

Żeromski Stefan — *Wierna rzeka*. Klechda domowa. Tekst według *DZIEŁ* Stefana Żeromskiego pod redakcją Stanisława Pigonia. Okładkę projektował Andrzej Heidrich. Biblioteka Powszechna. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 169, 7 nlb.

— *Syzyfowe prace*. Powieść współczesna. Tekst i nota według *DZIEŁ* pod redakcją Stanisława Pigonia. Posłowie: Władysław Słodkowski. Przypisy oparto na pracy Stanisława Adamczewskiego. Opracowanie graficzne: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 280.

Klasycy literatury obcej

Botew Christo — *WYBÓR PISM*. Opracował Henryk Batowski. Przełożyli: Henryk Batowski, Władysław Broniewski, Antoni Brosz, Stanisław Ryszard Dobrowolski, Stanisław Gołębiowski, Anna Kamieńska, Gabriel Karski, Zdzisław Jerzy Kempf, Leopold Lewin, Leonard Podhorski-Okołów, Tadeusz Stępniewski. Redakcja Biblioteki Narodowej: Jan Hulewicz i Samuel Sandler. Wrocław — Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, 1960; str. 166, 4 nlb.

Czechow Antoni — *Człowiek w futerale i inne opowiadania*. Tłumaczyli: Irena Bajkowska, Jan Brzechwa, Janina Brzechwa, Maria Dąbrowska, Natalia Gałczyńska, Jarosław Iwaszkiewicz, Zofia Kaczorowska, Maria Mongirdowa, Jerzy Pomianowski, Aleksander Wat, Jerzy Wyszomirski. Okładkę i kartę tytułową projektował Andrzej Heidrich. Biblioteka Powszechna. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 282, 4 nlb.

Huysmans J.K. — *W drodze*. Przełożyła Zofia Milewska. Okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1960, wydanie I; str. 508, 4 nlb. 16 zdjęć.

Schiller Fryderyk — *Intryga i miłość*. Tragedia mieszczańska w 5 aktach. Przełożył Artur Maria Swinarski. Opracowała Barbara Płaczkowska. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Biblioteka Szkolna, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie II; str. 225, 3 nlb.

Szekspir William — *Wieczór Trzech Króli*. Przełożył Stanisław Dygat. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Biblioteka Szkolna, Wstępem poprzedził Włodzimierz Lewik, Warszawa, Państwo-

wy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 170, 2 nlb.

— *Cymbelin.* Przełożyła Zofia Siwicka. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 205, 3 nlb.

Poezja, dramat

Bartyński Andrzej — *Zielone wzgórza.* Obwolutę projektował Wiesław Zajączkowski. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960; str. 66, 2 nlb.

Bryll Ernest — *Autoportret z bykiem.* Okładkę projektowała Krystyna Dąbrowska. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo „Iskry", 1960; str. 69, 3 nlb.

Jasieński Bruno — *Utwory poetyckie.* Wyboru dokonał i wstępem opatrzył Anatol Stern. Wiersze rozproszone zebrała S. Knispel-Wróblowa. Obwolutę i tłoczenia projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 246, 4 nlb., 1 portret.

Jastrun Mieczysław — *Większe od życia.* Obwolutę projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 85, 3 nlb.

Jesienin Sergiusz — *Poezje.* Redagował i słowem wstępnym opatrzył Ziemowit Fedecki. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 274, 2 nlb.

Lange Antoni — *Poezje wybrane.* Przygotował i wstępem poprzedził Jan Zygmunt Jakubowski. Oprawę i obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Portret poety wg rysunku Stanisława Wyspiańskiego. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 233, 5 nlb., 1 portret.

Maladách Imre — *Tragedia człowieka.* Poemat dramatyczny. Przełożył Lew Kaltenbergh. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1960, wydanie I; str. 154, 4 nlb.

Wojnarowska Zofia — *Wybór wierszy.* Wstępem opatrzył Stanisław Ryszard Dobrowolski. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str, 107, 1 nlb.

Ziemny Aleksander — *Przystanek dla ciebie.* Obwolutę projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 67, 3 nlb.

5 *x debiut.* Stanisław Cieślak — *Prowincjonalne introspekcje.* Włodzimierz Krysiński — *Powroty sezonów.* Marek Wawrzkiewicz — *Malowanie na piasku.* Józef Wiśniewski — *Miłości nasze.* Eugeniusz Zarzycki — *Gorzki owoc.* Okładkę projektował Wiesław Głażewski. Przerywniki na kartach tytułowych z oryginalnych drzeworytów Zdzisława Głowackiego. Biblioteka Poetów. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie pierwsze; str. 147, 5 nlb.

Proza

Alex Joe — *Jesteś tylko diabłem.* Okładka i ilustracje Jerzego Skarżyńskiego. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 382, 2 nlb.

Aragon Louis — *Pasażerowie z dyliżansu.* Przełożyła Eligia Bąkowska. Wiersze przełożył Roman Kołoniecki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 872, 6 nlb.

Bass Edward — *Przyjęcie u hrabiego D'Ascensons-Létardais.* Z czeskiego przełożył Zdzisław Hierowski. Obwolutę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 250, 2 nlb.

Beauvoir Simone, de — *Pamiętnik statecznej panienki.* Przełożyła Hanna Szumańska-Grossowa. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 464, 4 nlb.

Bellonci Maria — *Sekrety rodu Gonzagów.* Przełożyła Barbara Sieroszewska. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 554, 2 nlb.

Biełych Grigorij i Pantielejew Leonid — *Republika Szkid.* Przełożył R.H. Winlan. Poprawili i uzupełnili przekład na podstawie nowego tekstu oryginału: Krystyna Latoniowa i Zygmunt Braude. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 470, 4 nlb.

Brancati Vitaliano — *Sycylijski Donżuan.* Przełożyła Zofia Ernstowa. Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 241, 3 nlb.

Brandys Kazimierz — *Romantyczność.* Opowiadania. Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 209, 3 nlb.

Breza Tadeusz — *Urząd.* Powieść. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 307, 3 nlb.

Broszkiewicz Jerzy — *Kształt miłości.* Obwolutę i ilustracje projektował Antoni Uniechowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie VI; str. 455, 5 nlb.

Capote Truman — *Zatrzaśnij ostatnie drzwi.* Przełożył Krzysztof Zarzecki. Obwolutę projektowała Zofia Sadowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 209, 3 nlb.

Cary Joyce — *Z pierwszej ręki.* Przełożyła Wacława Komarnicka. Wiersze Williama Blake przełożyła Ludmiła Mariańska. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 559, 1 nlb.

Castillo Michel, de — *Tanguy.* Historia dziecka naszych czasów. Tłumaczył Szczęsny Dobrowolski. Obwolutę

projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 292, 4 nlb.

Cela Camilo José — *Ul.* Tłumaczyła Kalina Wojciechowska. Obwolutę projektował Janusz Kowalski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie II; str. 361, 3 nlb.

Coyrol Jean — *Przeprowadzka.* Tłumaczył Leszek Kossobudzki. Obwolutę projektował Józef Wilkoń. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 257, 3 nlb.

Csokor Franz Theodor — *Na obcych drogach.* 1939—1945. Przełożył Bernard Białecki. Okładkę i kartę tytułową projektował Andrzej Kurkowski. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1960, wydanie I; str. 326, 2 nlb.

Dąbrowska Maria — *Wybór opowiadań.* Okładkę i kartę tytułową projektował Andrzej Heidrich. Biblioteka Powszechna. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 266, 6 nlb.

Dąbrowski Jan — *Miejsce pod niebem.* Biblioteka Dwudziestolecia. Obwolutę i kartę tytułową projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 249, 3 nlb.

Dobraczyński Jan — *Dłonie na murze.* Okładkę projektował Tadeusz Niemirski. Biblioteka Ziem Zachodnich. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1960, wydanie I; str. 145, 3 nlb.

Fallada Hans — *I cóż dalej, szary człowieku?* Przełożyła Maria Wisłowska. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 441, 4 nlb.

Faulkner William — *Sartoris.* Przełożyła Kalina Wojciechowska. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 421, 3 nlb.

Frisch Max — *Stiller.* Tłumaczył Jacek Frühling. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 650, 2 nlb.

Füst Milan — *Historia mojej żony.* Przełożyła Marta Styczyńska. Wiersze przełożyła Zofia Kierszysz. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Klub Interesującej Książki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I, str. 486, 2 nlb.

Gomolicki Leon — *Uprowadzenie Baucis.* Obwolutę projektował autor. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie pierwsze; str. 209, 3 nlb.

Gromowa Ariadna — *Przyczajone miasto.* Tłumaczył Adam Galis. Wiersze tłumaczył Stanisław Średnicki. Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 458, 2 nlb.

Hemingway Ernest — *Komu bije dzwon.* Tłumaczył Bronisław Zieliński. Obwolutę i tłoczenia projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie II; str. 578, 2 nlb.

Huszcza Jan — *Wspominki nie zawsze frasobliwe.* Obwolutę projektował Roman Prokulewicz. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 123, 6 nlb.

Iwanter Nina — *Znowu sierpień.* Tłumaczyła Zofia Korczak-Zawadzka. Okładkę projektowała Monika Morysińska. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 310, 2 nlb.

Iwaszkiewicz Jarosław — *Wybór opowiadań.* Biblioteka Powszechna Okładkę i kartę tytułową projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 252, 4 nlb.

Jawicz August — *Światło poranne.* Tłumaczyli: Krystyna Pomorska, René Śliwowski. Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 302, 2 nlb.

Kabatc Eugeniusz, Minkowski Aleksander — *Strefa neutralna.* Okładkę i stronę tytułową projektował Edmund Mańczak. Warszawa, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1960, wydanie I; str. 151, 1 nlb.

Kabatc Eugeniusz — *Romans.* Obwolutę projektował Roman Prokulewicz. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie I; str. 180, 4 nlb.

Kamenowa Anna — *Grzech Charitiny.* Przełożył Stanisław Wohl. Obwolutę i okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 161, 3 nlb.

Kazantzakis Nikos — *Kapetan Michał.* Tłumaczyła z francuskiego Katarzyna Witwicka. Obwolutę projektował Tadeusz Michaluk. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 537, 3 nlb.

Kowalski Stanisław — *Stary dom.* Okładkę projektowała Barbara Szczerbińska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 204, 4 nlb.

Kowalewski Stanisław — *Jabłko Parysa.* Obwolutę projektował Marian Stachurski. Zdjęcie B.J. Dorys. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 306, 2 nlb.

Kozłowski Paweł — *Historia pospolita.* Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 262, 2 nlb.

Krleża Mirosław — *Na krawędzi rozumu.* Tłumaczyła Maria Krukowska. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 361, 3 nlb.

Lannoux Armand — *Spotkanie w Brugii.* Przełożył Tadeusz Ewert. Obwolutę projektowała Hanna Stachurska. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 375, 1 nlb.

Makuszyński Kornel — *Romantyczne i dziwne powieści.* Okładkę projektował Janusz Bruchnalski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 269, 3 nlb.

Mann Tomasz — *Jak powstał „Doktor Faustus".* Powieść o powieści. Przełożyła Maria Kusecka. Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 187, 1 nlb., 1 portret.

Mirski Michał — *Bez stopnia.* Okładkę i kartę tytułową projektował Cezary Nerwiński. Warszawa, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1960, wydanie I; 149, 3 nlb.

Moravia Alberto — *Matka i córka.* Tłumaczyła Zofia Ernst. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 506, 4 nlb.

Morcinek Gustaw — *Czarna Julka.* Ilustrował Jan Marcin Szancer. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie II; str. 332, 6 nlb.

Nałkowska Zofia — *Choucas.* Powieść internacjonalna. Obwolutę, oprawę i kartę tytułową projektowała Hanna Stachurska. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 146, 4 nlb.

Narayan R.K. — *Przewodnik.* Z angielskiego tłum. Henryk Krzeczkowski. Obwolutę projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wyd. I; str. 263, 1 nlb.

Parandowski Jan — *Juvenilia.* Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 344, 4 nlb.

Piśmienny Aleksander — *Meteorologia i miłość.* Tłumaczył Stanisław Nowacki. Obwolutę projektowała Hanna Stachurska. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 173, 3 nlb.

Prajs Julia — *Krzywe litery.* Obwolutę projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 426, 6 nlb.

Rudnicki Lucjan — *Stare i nowe.* Tom III. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 291, 5 nlb.

Samozwaniec Magdalena — *Młodość nie radość.* Powieść satyryczna. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", wydanie I; str. 294, 2 nlb.

Saint-Exupéry Antoine, de — *Nocny lot, Ziemia planeta ludzi.* Przełożyli: *Nocny lot* — M. Czapska i St. Stempowski, *Ziemia, planeta ludzi* — Wiera i Zbigniew Bieńkowscy. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 312, 4 nlb.

Schalluck Paul — *Kroki w labiryncie.* Przełożyła Zofia Jaremko-Pytowska. Obwolutę projektowała Monika Morysińska. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 275, 1 nlb.

Seidler Barbara — *Worek z miliardami.* Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 158, 2 nlb.

Stryjkowski Julian — *Bieg do Fragala.* Okładkę projektował Marian Stachurski. Biblioteka Powszechna. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 325, 3 nlb.

Szaginian Marietta — *Ludzie i maski.* Tłumaczyła Janina Dziarnowska. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 355, 1 nlb.

— *Przygoda damy z towarzystwa.* Tłumaczyła Janina Dziarnowska. Obwolutę projektował Wojciech Wenzel. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 158, 2 nlb.

Szmaglewska Seweryna — *Zapowiada się piękny dzień.* Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa. „Czytelnik", 1960, str. 333, 3 nlb.

Wain John — *Bez wczoraj i bez jutra.* Przełożyła Maria Skroczyńska. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960, wydanie I; str. 345, 3 nlb.

Weltman Aleksander — *Niezwykłe przygody z prawdziwego życia.* Tłumaczył Jerzy Brzęczkowski. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 695, 1 nlb.

Witwicka Katarzyna — *Schody i korytarze.* Opowiadania. Obwolutę projektowała Liliana Baczewska. Warszawa. „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 140, 2 nlb.

Wolica Andrzej — *Ulica Ogrodowa.* Obwolutę i kartę tytułową projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 253, 3 nlb.

Wyganowski Wojciech — *Powroty z zabłąkania.* Obwolutę projektował Roman Cieślewicz. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 198, 2 nlb.

Zweig Arnold — *Czas dojrzał.* Tłumaczyła Zofia Pytowska. Opracowanie graficzne: Jerzy Jaworowski, Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 556, 6 nlb.

Pamiętniki, dzienniki, wspomnienia

Brykczyński Stefan — *Moje wspomnienia. Rok 1863.* Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektowała Hanna Wiśniewska. Warszawa, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1960, wydanie I; str. 165, 3 nlb.

Czechow we wspomnieniach swoich współczesnych. Tłumaczyły: Stefania Bądkow-

ska, Stefania Podhorska-Okołów. Opracowanie graficzne: Andrzej Heidrich. Zamieszczone zdjęcia pochodzą z Muzeum Czechowa w Jałcie i z Goslitizdatu w Moskwie. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 515, 1 nlb., 15 zdjęć.

Nagórski Jan — *Nad płonącym Bałtykiem*. Okładkę, stronę tytułową i ilustracje projektował Tadeusz Bogdański. Warszawa, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1960, wydanie I; str. 199, 5 nlb., 4 fotografie.

Majewski Adam — *Wojna, ludzie i medycyna*. Tom I i II. Lublin, Lubelska Spółdzielnia Wydawnicza, 1960. Tom, I str. 356. 2 nlb., 1 portret. Tom II str. 363, 4 nlb.

Priszwin Michał — *Źrenice ziemi*. Z dzienników 1914-1950. Wybrał i przełożył Wiktor Woroszylski. Ilustrował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 205, 3 nlb.

Rapalski Stanisław — *Byłem w piekle*. Obwolutę projektował Roman Prokulewicz. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960, wydanie pierwsze; str. 115, 5 nlb.

Siekierska Jadwiga — *Kartki z przeszłości*. Obwolutę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo „Iskry", 1960; str. 181, 3 nlb., 16 kni.

Mitologia

Parandowski Jan — *Mitologia*. Wierzenia i podania Greków i Rzymian. Oprawę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", wydanie IX; str. 396, 6 nlb.

Reportaże

Krasiński Janusz — *Przerwany rejs „Białej Marianny"*. Obwolutę projektował Jerzy Zbijewski. Zdjęcia: S. Cwiertniak, K. Jarochowski, I. Małek-Jarosińska, W. Prażuch. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo „Iskry", 1960; str. 141, 3 nlb.

Publicystyka

Osmańczyk Edmund Jan — *Współczesna Ameryka*. Zbiór artykułów. Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 344, 4 nlb.

Antologie

Tuwim Julian — *Czary i czarty polskie oraz wypisy czarnoksięskie*. Napisał, wybrał i przypisami opatrzył Julian Tuwim A. D. 1923. Opracowanie graficzne Stanisława Zamecznika. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 461, 3 nlb.

W oczach poetów. Warmia i Mazury 1945 — 1960. Wybrał i opracował Edward Matuszewski. Projekt okładki: Włodzimierz Stankiewicz. Rysunki projektował Jankowski. Olsztyn, Wydawnictwo Społeczno-Kulturalne „Pojezierze", 1960; str. 276, 2 nlb.

Biografie

Dunin-Wąsowicz Krzysztof — *O powstańczym generale. Życie i walka Zygmunta Padlewskiego*. Biblioteka Niezapominajki. Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo „Iskry", 1960; str. 101, 3 nlb., 1 portret.

Gradstein Leonia, Waldorf Jerzy — *Gorzka sława*. Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Reprodukowane zdjęcia pochodzą ze zbiorów: Leonii Gradstein, ks. Mieczysława Jankowskiego, Wandy Monkiewicz, Zofii Musierowicz, Marii Ponikowskiej, Jadwigi Sowickiej, Artura Taubego i Juliana Zborowskiego. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 235, 5 nlb., 32 zdjęcia.

Krasiński Edward — *Edmund Wierciński*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960; str. 133, 3 nlb., 1 portret, 32 ilustracje.

Strachey Lytton — *Królowa Wiktoria*. Przełożył Antoni Pański. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 314, 2 nlb., 24 zdjęcia.

Wallis Mieczysław — *Kraj lat dziecinnych Stanisława Noakowskiego*. Na obwolucie projektu Jana S. Miklaszewskiego reprodukcja obrazu St. Noakowskiego „Pokój w dworku wiejskim". Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 209, 4 nlb., 43 ilustr.

HISTORIA

Acta Tomiciana. Tomus Sextus Decimus Epistolarum, Legationum, Responsorum, Actionum et Rerum Gestarum Serenissimi Principis Sigismundi Primi Regis Poloniae, Magni Ducis Lithuaniae. Per Stanislaum Górski, Canonicum Cracoviensem et Plocensem Collectarum. A. D. XXXIV. Pars Prima Edit Vladislaus Pociecha. Academia Scientiarum Polona, Bibliotheca Kornicensis. Pieczę nad wydawnictwem Acta Tomiciana sprawuje Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk. Wratislaviae — Cracoviae — Posnaniae. Sumptibus Instituti Nationalis Ossolinianí MCMLX, str. 717, 3 nlb.

Jasienica Paweł — *Myśli o dawnej Polsce*. Obwolutę projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 291, 1 nlb.

Leśnodorski Bogusław — *Polscy jakobini*. Studia i materiały z dziejów Polski w okresie Oświecenia. Karta z dziejów insurekcji 1794 roku. Okładkę projektował Jan Śliwiński. Warszawa, Książka i Wiedza", 1960, wydanie I; str. 676, 6 nlb. 1 mapa, 32 kni.

Materiały do dziejów Sejmu Czteroletniego. Tom. III. Opracowali i przygotowali do druku: Janusz Woliński, Jerzy Michalski, Emanuel Rostworowski. Polska Akademia Nauk. Instytut Historii. Wrocław, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1960, wydanie I; str. 580, 2 nlb.

NAUKA

Braunbek Werner — *Uczeni wstrząsnęli światem.* Przełożył Bronisław Wojciechowski. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Fotografie według oryginału. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 318, 2 nlb.

Bystroń Jan Stanisław — *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce.* Wiek XVI — XVIII. Tom I i II. Indeksy opracowała Maria Bokszczanin. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Przedmowa: J. S. Bystroń. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960. Tom I, str. 454, 4 nlb. Tom II str. 625, 5 nlb.

SZTUKA

Teatr

Komedia obyczajowa warszawska. Teatr polskiego Oświecenia. Pod redakcją Jana Kotta. Opracowała i wstępem poprzedziła Zofia Wołoszyńska. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960. Tom I str. 395, 5 nlb. Tom II str. 432, 4 nlb.

Film

Toeplitz Jerzy — *Spotkanie z X Muzą.* Obwolutę projektowali: Aleksander Stefanowski i Jan Zygmanowski. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1960, wydanie I; str. 346, 2 nlb.

Plastyka

Wyspiański Stanisław — *Twórczość plastyczna. Szkicownik z R. 1883/4.* Opracowanie: Gustaw Puchalski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960, 25 kart.

LITERATURA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Brzechwa Jan — *Baśń o korsarzu Palemonie.* Ilustrował Jerzy Srokowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie II; str. 44 nlb.

Centkiewiczowie Alina i Czesław — *W lodach, Eisfiordu.* Opowiadanie na tle prawdziwych wydarzeń. Ilustracje Romana Owidzkiego. Okładka Jana S. Miklaszewskiego. Warszawa, „Czytelnik", 1960; wydanie VI; str. 264, 4 nlb.

Chamiec Jadwiga — *O Ludwiku Waryńskim.* Opowieść. Ilustrował Antoni Uniechowski. Posłowie i przypisy: Alina Osiadacz-Molska. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie III; str. 205, 4 nlb.

Fenikowski Franciszek — *Baszta Trzech Koron.* Opracowanie graficzne: Bożena Truchanowska, Wiesław Majchrzak. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 399, 6 nlb.

Grzybowska Krystyna — *Zuzia.* Ilustrował Bogdan Zieleniec. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 348, 4 nlb.

Janczarski Czesław — *Wędrowały dwa Michały.* Ilustrował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, „Czytelnik", 1960; wydanie I; str. 48 nlb.

Jurgielewiczowa Irena — *Jak jeden malarz chciał namalować szczęśliwego motyla.* Ilustrował Janusz Grabiański. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 43, 7 nlb.

Kamieńska Anna — *Słoneczny liżak.* Ilustrował Jerzy Srokowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 48 nlb.

Karpiński J. J. — *Taakie dziwy.* Ilustrowała Maria Orłowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 102, 4 nlb.

Korczak Janusz — *Kajtuś czarodziej.* Klub siedmiu przygód. Ilustrował Gabriel Rechowicz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 298, 2 nlb.

Meissner Janusz — *Przygoda śródziemnomorska.* Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa. Państwowe Wydawnictwo „Iskry", 1960; str. 217, 3 nlb.

Podhorska-Okołów Stefania — *Bohater wielkiej przygody.* Okładkę projektował i ilustrował Antoni Uniechowski. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo „Iskry", 1960, wydanie I; str. 343, 1 nlb.

Porazińska Janina — *Kto mi dał skrzydła.* Rzecz o Janie Kochanowskim dla starszych dzieci. Ilustrowała Leonia Janecka. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie III; str. 479, 3 nlb.

Rudnicka Halina — *Chłopcy ze Starówki.* Ilustrował J. M. Szancer. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960, wydanie I; str. 278, 4 nlb.

Samozwaniec Magdalena — *Tylko dla dzieci.* Wiersze i bajki satyryczne dla młodszych i starszych. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 57, 7 nlb.

Schwartz Juliusz — *Czarodziejskie szkiełko.* Tłumaczyła Cecylia Lewandowska. Ilustracje według rysunków Jeanne Bendick. Obwolutę projektował Waldemar Andrzejewski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 145, 3 nlb.

Szczygieł Jerzy — *Tarnina.* Ilustrował Ludwik Maciąg. Warszawa, „Nasza

Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 309, 3 nlb.

Świrszczyńska Anna — *Rogaliki króla Jana.* Ilustrowała Danuta Imielska. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 75, 5 nlb.

Travers P. L. — *Agnieszka wraca.* Przekład Ireny Tuwim. Ilustrowała Maria Orłowska-Gabryś. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie I; str. 245, 3 nlb., 1 knl.

Tuwim Julian — *Lokomotywa i inne wesołe wierszyki dla dzieci.* Ilustrował Jan Marcin Szancer. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960, wydanie IX; str. 46.

RÓŻNE

Jankowski Henryk — *O właściwy wybór moralny.* Wiedza. Kultura. Społeczeństwo. Biblioteka Uniwersytetów Robotniczych. Okładkę projektował Jerzy Zbijewski. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo „Iskry", 1960; str. 107, 3 nlb.

Kozłowski Władysław — *O dowodach istnienia Boga.* Biblioteka Postępowego Wychowania. Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo „Iskry", 1960; str. 153, 4 nlb.

W poprzednim numerze:

Anatol Stern: Dom poety — *Jarosław Iwaszkiewicz:* Kochankowie z Marony — *Anna Pogonowska:* Sposoby magii. Drzewo tracące liście. Strumień. Próby — *Leszek Kołakowski:* Demon i płeć — *Egon Naganowski:* „Finnegans Wake" — najdziwniejsze dzieło XX wieku.

Książka miesiąca: *Henryk Bereza:* „Piekła i Orfeusze".

Wśród książek: *Michał Głowiński:* Trudne sprawy klasycyzmu — *Arnold Słucki:* Przypomnienie Walerego Briusowa — *Seweryn Pollak:* Maksym Rylski i jego „Liryki" w przekładzie polskim — *Jan Józef Lipski:* U progu fin-de-siècle'u — *Tomasz Burek:* Niespodzianki „Ambasadorów" — *Stefania Podhorska-Okołów:* Bohaterstwo i lekkomyślność.

Na widnokręgu: *Jarosław Iwaszkiewicz:* Po Zjeździe — *Zdzisław Najder:* Przegląd prasy — *Zbigniew Bieńkowski:* Jeszcze jeden model czwartego wymiaru — *Jan Prokop:* Poezja językoznawcza — *Andrzej Kijowski:* O czym myśli krytyk gdy dorastać zaczyna — *Roman Karst:* Ze szwajcarskiej prozy — *Maria Składanek:* Erudycja, aluzja, plagiat — Przegląd Zagraniczny.

Noty

Korespondencja

Książki nadesłane

Wydawca: WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.

Adres administracji: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 21/23
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.–

Cena prenumeraty: kwartalnej – zł 30.–, półrocznej – zł 60.–, rocznej – zł 120.–.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty – przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 – Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" – Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia zpoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 563/c z dnia 24.I.61 r.
Nakład 5100 egz. Druk ukończono w marcu. 1961 r. S-66

Cena 10 zł

037460 8

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Michał Choromański — Krzyżówka · Kornel Filipowicz — Pamiętnik antybohatera · Piotr Lachmann — Wiersze Stanisław Jerzy Lec — Wiersze · Jean Jacques Mayoux — Joseph Conrad · Claude Simon — Droga do Flandrii · Jan Strzelecki — Z dziennika podróży · Stanisław Zieliński — Z piernika paź